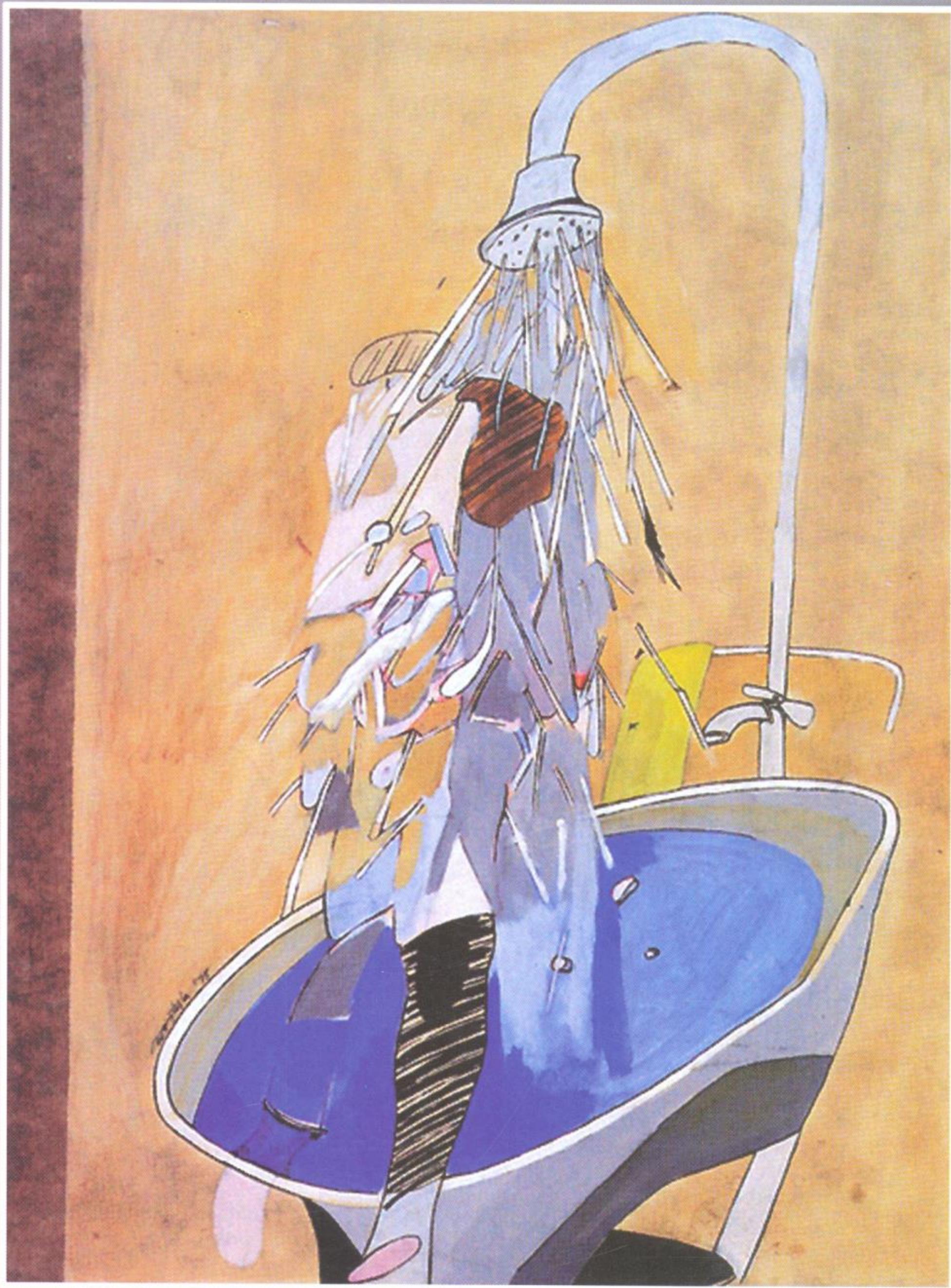


الآداب العالمية

مجلة فصلية نصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق





مجلة الأداب العالمية
مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدبي
العدد 131 صيف 2007 السنة الثانية والثلاثون

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير

غسان كامل ونوس

مدير التحرير

د. خليل الموسى

هيئة التحرير:

أ. مروان حداد

أ. وفاء شوكت

د. ثائر ديوب

د. نبيل الحفار

د. شوكت يوسف

الإخراج الفنى

أسمنى الحوراني

مَكْتَبَةُ لِسَانُ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

رابط بديل
lisannerab.com

www.lisanarb.com



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل



الآداب العالمية مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الأدبي

اتحاو الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوستراد - ص. ب: 3230
هاتف 6117243 - 6117242 - 6117241
البريد الإلكتروني
E-mail: unecriv@net.sy
aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
<http://www.awu-dam.org>

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب	250 لس	
داخل قطر	300 لس	أفراد
مؤسسات	900 لس	
داخل الوطن العربي أفراد	600 لس أو 15 دولار	
مؤسسات	2000 لس أو 25 دولار	
خارج الوطن العربي أفراد	900 لس أو 20 دولار	
مؤسسات	2000 لس أو 40 دولار	
الدوائر الرسمية داخل قطر	200 لس	
الدوائر الرسمية في الوطن العربي	350 لس أو 20 دولار	
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي	500 لس أو 25 دولار	

شكراً وتقدير

تتوجه أسرة مجلة «الآداب العالمية» بالشكر والتقدير إلى الأديب الروائي عبد الكريم ناصيف للجهود التي بذلها والخبرة التي قدمها للمجلة خلال فترة رئاسته تحريرها؛ وتتمنى له التوفيق في مهمته الجديدة.



للتشريف الأداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الأداب العالمية» من السادة الأدباء والمتجمين الذين يرغبون بالنشر فيها
مراجعة الآتي:

- أن ترافق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمراجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص..
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة و مهمة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.



دُكْوَة

تعتزم مجلة «الآداب العالمية» أن تصدر ضمن أعدادها القادمة بعض الملفات النقدية المعاصرة، ومنها:

- التناص والعبارات النصية.
- السردية.
- الراوي.
- الأدب المقارن.
- الترجمة الأدبية.
- علم التأويل.
- تداخل الأجناس الأدبية.

كما يمكن نشر ملفات حول أعلام في الآداب العالمية وفي أوقات مناسبة.
ولذلك فإن أسرة تحرير المجلة تتوجه إلى السادة المترجمين والباحثين الراغبين بالإسهام في هذه الملفات، ليزودوها مشكورين بما هو جدي وجدير بالنشر.



هذه المرجعية !!

رئيس التحرير

تتسارع وتائر الأحداث في العالم، ويتزايد اهتمام الناس بها، ويكثر متابعتها.. بعد أن صار متيسراً ذلك، لتوافر الاتصالات وتقاناتها العالية، تلك التي تتطور باطراد، وتأثير ذلك على وسائل الإعلام المتنوعة التي يزداد حضورها في المجالات المتعددة والمناسبات المختلفة..

ويترافق الكثير من الواقع (ولاسيما في أثناء النقل المباشر) مع الترجمة الفورية، التي تتطلب كفاءة عالية في الفهم والصياغة والبداهة والطلاقة...، وقد لا تخلي من ارتجال وتجاوز. لكنها . على الأقل . تضع المتابع في جوّ الحدث وفحوى القول..

في المجال ذاته، وبعد الانتشار الواسع لشبكة (الإنترنت)، وازدياد المشتركين فيها، فقد كثراً استخدام بعض برامج الترجمات المباشرة للنصوص، والتي قد تعطي المتصفح بعضاً من حبيبات الموضوع، وتختلف درجة مقاربتها ومستويات أخطائها وصياغاتها حسب البرامج وتحديتها..

وقد أزدادت في الوقت نفسه عمليات الاستعانة بما يرد عبر (الإنترنت) سواء أكان مترجمأً، أو بعد القيام بترجمته، لتقديمه أخباراً أو تعليقاتٍ أو نصوصاً أو مصادر معلومات أو مراجع في المطبوعات الورقية بأشكالها.. بدرجات مختلفة من حيث جودة الترجمة، واستيعاب الموضوع، والدخول الجدي في ثنياته، والاستعراض الموضوعي لعناصره المفيدة..

وببدو هذا الأمر بعيداً عن أية متابعة مسؤولة أو اهتمام من أية جهة ثقافية أو سواها.. وهل يكفي في كثير من الأحيان أن تقرأ عبارة (عن الانترنت) في نهاية المادة المنشورة... دون الإشارة إلى الموقع المأخوذة منه، أو الكاتب، أو المناسبة، أو التاريخ..؟!

فأي منحىً محدد يستفاد منه، وأية مرجعية موثوقة يرتكن إليها في مثل هذا الإرجاع؟! ناهيك عن الصداقية والتوثيقية والجداول... وعدم إمكانية التثبت من النص الأصلي قبل التدقيق في موضوع الترجمة وصلاحيتها، والسؤال: عمن سيقوم بهذه المهمة، شخصاً كان أو مجموعة.. جهة رسمية أو غير رسمية.

ولاشك في أن هذا الأمر ذو أهمية وخطورة، ولاسيما إذا كانت المعلومات غير دقيقة، والمصطلحات غير واضحة، وحتى أسماء الأشخاص أو الكائنات الأخرى أو الأشياء غير أكيدة، إضافة إلى ما يمكن أن يُدسَّ من أفكار مضللة، وآراء شخصية ذات غايات غير نبيلة، ووقائع مغایرة.. وقد ترد للأسف بكل أخطائها في الدوريات وربما في الكتب..

ومع تقديرنا العالي لفسحة الحرية التي يقدمها هذا الحيز الشاسع، وإمكانية التواصل التي يؤمنها رأياً ومعرفة واطلاعاً.. فإن استسهال الكتابة فيه وسهولة الوصول إلى الكثير وأريحية الحصول على الكثير، أدت وتؤدي إلى استسهال النقل منه إلى الحيز الظباعي، مع ما يتراافق ذلك من مثالب لدى الذين ليست لديهم جدية التعامل مع الثقافة والإبداع هاجساً وقلقاً ومشروعًا...

ورغم ازدياد هذه الظاهرة، وقابلية تزايدتها مع تكاثر المشاركين في الشبكة العالمية ومتابعيها.. فإنها تبقى دون أي اهتمام نقدي موضوعي -حسب ما أعلم- ويتضاعف الموضوع خطورة حين (يستفاد) مما هو موجود في الشبكة جزئياً أو كلياً دون الإشارة حتى إلى (الإنترنت)، ويتم تبنيه كنتاج بحثي أو إبداعي خاص..

وإذا كان هذا الأمر يحدث حتى في الطباعة الورقية بهذه النسبة أو تلك، رغم أن إمكانية (اكتشاف) الحالة أكثر احتمالاً منه في (الإنترنت)، فما الذي يمنع أو يحد من مثل هذه (الأفعال) هنا، ومن الذي سيكتشف؟! ومن الذي سيحاسب؟! وكيف السبيل إلى ذلك حتى إن كان الشك قائماً؟! وبالتالي كيف يمكن اعتماد (الإنترنت) مرجعية ثقافية مأمونة من دون الإساءة إلى أحد؟!

أقول هذا الكلام في هذه الدورية التي تعنى بالآداب العالمية، والتي يمكن أن يعتمد كتابها على هذه الساحة الشاسعة من المنشورات غير الورقية والغاية المकاثفة من الموضوعات (الإنترنت)، التي تغري وتفيد وتغنى وتمد الباحث بالكثير مما يطلبه أو يرغب به.. لتأكيد أمر الاستيقاظ والإشارة إلى المصدر الدقيق، إضافة إلى الأمور الأخرى التي تتعلق بأهمية الموضوع وجدته وجودة ترجمته.. لكي نقدم للقارئ العربي موادًّا ثقافية متميزة.. ■

الدراسات

● السيميائية من "بروب" إلى "قريماس" الجيرداس جولييان ت. د. جمال حضري
المكتسبات والمشاريع

● أصل العمل الرائع ومعناه جان جاك غوبلو ت. وفاء شوكت
● اليهود والموسيقى ريشارد فاغنر ت. د. نوبل ن يوسف
● ثقافات أمريكا القديمة عدد من المؤلفين ت. عياد عبد



السيميائية
من "بروب" إلى "قريماس"
المكتسبات والمتنازع
ترجمة
د. جمال حضري

مقدمة بقلم أليجيرداس جولييان قريماس لكتاب مدخل إلى السيميائية
السردية والخطابية
لجوزيف كورتيس

- La Sémiotique, de V. Propp à A.J. Greimas
- Les acquis et les projets
- Préface rédigée par A. J. Greimas Pour le livre de Joseph Courtés:
- Introduction à la sémiotique narrative et discursive

ترجمة: الدكتور جمال حضري
أستاذ مكلف بالدروس بجامعة محمد بوضياف المسيلة. الجزائر

Traduit par:

Dr.Djamel Hadri

Maître chargé de cours à l'université de M'sila . Algérie

تلخيص باللغة العربية:

تنطوي هذه المقدمة على أهمية نظرية ومنهجية، فمن الناحية النظرية تتضمن قراءة عميقة لميراث فلاديمير بروب الذي تنطلق منه كل التحليلات التي تنخرط ضمن السيميائيات أو السردية حتى الباحث الأنطربولوجية، وفي هذا الإطار يعيد قريماً ما يراه أكثر ملاءمة للتحليل السيميائي للنص السردي، فرغم إشادته بجهود بروب وبقاء الكثير من أفكاره صالحة للاستثمار، فإنه يقترح تنظيماً أكثر شكلانية وصورية لفاهيمه، كما توجّه بالتحليل إلى أعمق التواليات السردية، مقتراً البنية الكامنة والبرامج الضدية، فيغدو للحكاية أبعادها وتلويناتها، ويستدرك نقائص التشريح الوظائي الذي لا يجيب على الكثير من التغيرات التي تبدو للدارس بمجرد تجاوزه للمستوى السطحي، وبإدخال الكثير من المعطيات اللسانية وخاصة محاور التشكيل اللغوي التوزيعية والاستبدالية وكذا علاقات الحضور والغياب. يمكن قريماً من إغناء الجهاز الواعض ولغته التي كانت فقيرة جداً في الميراث البروبي، وقربها من الصراامة والدقة التي ميزت البحث اللساني، ولا غرو في ذلك إذ إن قريماً يربط بلا هواة الباحث السيميائية بالباحث الدلالية اللسانية، وكتابه المفتاحي "الدلالة البنوية" الصادر عام 1966،

يوضح بجلاء رهانات قريماً ومشاريعه:

Résumé:

L'introduction rédigée par Greimas présente un grand intérêt sur les plans de la théorie et de la méthodologie. Théoriquement, elle représente une lecture profonde de l'héritage proppien dont précédent toutes les analyses qui s'inscrivent dans les sémiotiques et la narratologie et même dans les recherches anthropologiques. Dans ce cadre, Greimas révise les thèses de Propp soit les catégories soit les procédés et le métalangage en



proposant ce qui lui a paru plus conforme à l'analyse sémiotique du texte narratif.

Et malgré l'éloge qu'il a fait pour les efforts de Propp et pour plusieurs

De ses idées qui gardent leur faisabilité, il propose une organisation des concepts plus formelle, comme il approfondi l'analyse jusqu'aux structures implicates ou profondes et aux anti-programmes d'où les nouvelles dimensions et la multitude que prenne le conte, Greimas a complété aussi les insuffisances de la morphologie fonctionnelle qui n'a pas répondu à plusieurs lacunes qui apparaissent quand le chercheur dès qu'il dépasse le niveau superficiel. En introduisant plusieurs données linguistiques et surtout les axes de formulation langagier syntagmatique et paradigmatic et les relations de présence et d'absence, Greimas a pu enrichir le dispositif métalinguistique qui fut très appauvri dans les réalisations de Propp et l'a fait progressé vers plus de rigueur et d'exactitude telle que l'est la linguistique. Ceci se voit clairement à partir du rapport qu'il a fait entre les études sémiotiques et les études sémantiques dès son premier ouvrage intitulé "Sémantique Structurale" édité en 1966; qui présente déjà enjeux et les projets de Greimas.



الترجمة:

إن الحقل السيميائي الذي شهد خلال السنوات الأخيرة التطورات الأكثر أهمية، أو على الأقل الأبحاث النظرية والتطبيقات الأكثر عدداً، هو بدون منازع حقل التحليل السردي للخطابات. فانطلاقاً من الاستغلال المبكر نوعاً ما لـ"علم صرف" بروب (VI. Propp)، أعطى التفكير في السردية مرة مشاريع لاختصاص مستقل كالسرديات مثلاً، ولتشكيلات سريعة من "الأحياء" أو "المناطق" السردية مرة أخرى (جمع: نحو ومنطق)، وهذا لأن السيميائية الفرنسية، وعلى عكس ما جرى في الاتحاد السوفييتي أو الولايات المتحدة الأمريكية حيث اجتهد بعض السيميايين مثل ميليتينسكي (E. Meletensky) أو داندس (A. Dundes) في تعميق معرفة الآليات الداخلية للسرد المحصور في نصوص أدبية. عرقية، أرادت أن تنظر إلى عمل بروب باعتباره نموذجاً يسمح بهم أفضل لأسس تنظيم مجمل الخطابات السردية ذاتها، غيرأن فرضية وجود أشكال كونية تنظم السرد، معترف بها علناً أو مقبولة ضمنياً، مع إهامها لأبحاث عديدة، سببت في الوقت ذاته خلافات مؤسفة جداً.

وبمعزل عن الانتقادات التي تعتمد على خلفيات أيديولوجية مضادة للعلم، التي تصيب . أو لا تصيب . مجمل العلوم الإنسانية، فإن أول هذه الخلافات يرجع إلى التطبيق الآلي للنماذج البروبيبة . أو لما اشتق منها بابتدال . على النصوص الأدبية ذات التعقيد الكبير. ودون تشكيك في المصادر على "كونية" الأشكال الخطابية، فإن مثل هذه التطبيقات نجحت في إثبات عدم فعالية الإجراءات التي وفرتها السيميائية.

إن هناك مهمنتين متباينتين بقوة، كانتا محل التباس دائم في التمارين من هذا الجنس:

الأولى : هدفها تنمية معارفنا عن التنظيمات السردية وتتبني عادة، ذوقاً أو ضرورة، طرقاً استنتاجية أو مشكلنة.

الثانية: تبحث على عكس الأولى، عن استغلال معرفة النماذج السردية من أجل قراءة هذه المواقع السيميائية المعقدة والمتعددة وهي النصوص وخاصة الأدبية منها، وليس عجيباً أن يعطي الفقر أو الوسائل قراءات بلا معنى.

ويفسر هذا الوضع بنوعين من الضعف أو عدم الكفاية: في بعض السيميايين لم يعرفوا كيف يعدون أبحاث ديموزيل أو ليفي ستراوس وما أبرزاه من وجود بنيات

عميقة منظمة للخطابات، ولكنها كامنة تحت التمظهرات السردية للسطح ذات النمط البروبي.

وأهملوا أيضاً تقويم المسافة الهائلة التي تفصل الانتشار السردي عن خطبة النص المتمظهر، والتي لم تبدأ الأبحاث البلاغية واللسانية النصية بملئها إلا حديثاً.

إن قراءة نص أدبي مختزل هكذا في بعده السردي السطحي، لا يمكنها من الآن إلا أن تظهر مفقرة إلى أقصى حد، ومن باب أولى تصبح نماذج التحليل السردي المأخوذة عن بروب أو المعدلة قليلاً، أقل ملاءمة دائماً لبيان موضوعات ذات تعقيد بنائي أكبر.

وهذا النص بانحرافه كتمهيد لمؤلف يعرف بالسائل العامة للسيميائية، يريد شرح واحد من مسائله الأكثر حساسية من خلال بيان الطريق التي سلكت منذ إعادة اكتشاف بروب من جهة، والتمييز بالوضوح الممكن بين ما يمكن اعتباره كمكبس للسيميائية، وبين المشاريع والفرضيات التي تريد فتح الطريق أمام أبحاث جديدة من جهة أخرى.

١ - اختبار نقيدي "لعلم صرف" بروب:

١ - مشاكل اللغة الواصفة:

دون البحث عن التقليل من أهمية اكتشاف بروب، يجب القول بأن عرضه لنتائج تحليله يفتقر إلى الصراحة ويرى ثغرات واضحة.

أ. فالقول بأن الحكاية هي تتابع لـ(31) (كذا) وظيفة كما يفعل بروب، يقتضي تحديداً مسبقاً لمفهوم "الوظيفة"، لكن إذا كان في المستطاع الاطمئنان إلى حدس بروب حين يعدد أن "الوظائف" تغطي دوائر الفعل لأشخاص الحكاية، فإن صياغاته التي يعطيها لختلف الوظائف تجعلنا غالباً في حيرة، فإذا كان "خروج البطل" يبدو وظيفة تقابل شكلاً من النشاط، فإن "الافتقار" يبعد أن يمثل فعلًا، ولكن الأخرى أن يمثل حالة ولا يمكن عده وظيفة.

وهكذا، عندما نعد قائمة التسميات "للوظائف" البروبية، فإن لدينا انطباعاً بأنها تهدف في ذهنه، من خلال تجميع المتغيرات وتعظيم دلالاتها، إلى تلخيص مختلف ممتاليات الحكاية أكثر من تعين مختلف أنماط النشاطات التي يظهر تتابعها الحكاية كبرنامج منظم.

إن لغة بروب الواصفة تظهر إذاً كلغة وثائقية: دون أن نفرض عليها شروطاً أخرى، فإنه يمكن أن تطبق عليها بعض المبادئ البسيطة التي تقود بناء مثل هذه



اللغات، بالبحث في المقام الأول عن إعطاء شكلنة قواعدية موحدة لهذه التوالية من "الوظائف".

ومن أجل البقاء أوفياء لمفهوم "دائرة الفعل"، يمكن أن نعرض مثلاً بشكل موحد كل "فعل" من خلال مسند (أو وظيفة بالمعنى المنطقي لـ"علاقة") مع تكميل هذا العرض لـ"الفعل" بإضافة العوامل (.الأشخاص) المساهمين في الفعل.

تأخذ "الوظيفة، البروبية إذا شكلًا قواعدياً للفوض سردي:

م.س = و (ع 1، ع 2....)

نقرأ: ملفوظ سردي = وظيفة (عامل 1، عامل 2...).

ودون خيانة لحدس بروب بأي صورة، فإن مثل هذا الترميز المنسجم يشكل من الآن تمهيداً لتفكير شكلي (صوري): يسمح مثلاً باعتبار وظيفة "الانتقال" كثابت وفحص العوامل التي تسهم فيها داخل النص باعتبارها متغيرات، ويسمح، من خلال أحد العامل كثابت، بتجميع كل الوظائف التي تكون "دائرة فعله" .. الخ.

بـ. محاولة بهذه لتوحيد الشكل من خلال وضع إلزامات للصرامة، لا يمكن أن تتفادى الكشف عن ثغرات وغموض في العرض البروبي، هكذا وبإدخال ملفوظ سردي يعلن مغادرة البطل في المتالية السردية، لا يمكننا عدم الانتباه إلى غياب "وصول البطل"، وبالتالي، فإن فحص الوظيفة البروبية لـ"الزواج" يؤدي بنا إلى ملاحظة تواجد ملفوظين سرديين على الأقل: فالزواج يتضمن المنع الذي يقوم به الأب (أو الملك) بإعطاء ابنته للبطل، ولكنه يتضمن أيضاً العلاقة التعاقدية بين المعنين.

كما أن مشكلة الكتابة "الصحيحة" للوحدات السردية قد تم تجاوزها: فإذا كان ملفوظ سردي . ضروري منطقياً . مهملاً داخل تمظهرات نصية، وكان على العكس، مقطع نصي موجوداً ليؤشر على ملفوظين سرديين كامنين، فإن هذا يطرح سؤالاً عن الوضعية النظرية لما لا يعود بالنسبة إلينا أن يكون حتى الآن خطاباً وثائقياً، وكذا وضعية علاقاته بالنص السردي المتمظهر في وروداته. فعوضاً عن تلخيص وثائقى لانجده داخل النصوص التي يغطيها، فإن هذا الخطاب الثاني يبدو كتمثيل تركيبى . دلالي، وفي الوقت نفسه قد كيّف وأزيل غموضه، وقام مقام بنية عميقة بالنسبة لبنيات السطح التي هي النصوص . الورودات.

2 . الاعتراف بالانتظامات:

رأينا بأن التبسيط لتسمية "الوظائف" البروبية، المصاغة كملفوظات سردية يسمح من الآن بالاعتراف بعدد من الاطرادات داخل "التابع" الذي يشكل حسب بروب القصة كحكاية.

أ. كان ك.ل.ستراوس (C.Lévi. Strauss) الأول الذي لفت انتباه الباحثين إلى وجود "إسقاطات استبدالية" تغطي السير المركبي للحكاية البروبية، وأكد على ضرورة إجراء "مزاجات" للوظائف. وبالفعل، يمكن للملفوظات السردية أن تزوج ليس باعتبار الجوار النصي ولكن عن بعد، ملفوظاً ما يستدعي. أو بالأحرى يتذكر ضديده المطروح مسبقاً، ووحدات سردية جديدة . وإن تكون منقطعة بالنسبة لنسيج الحكاية، لكنها مكونة من علاقات استبدالية تقرب محمولاتها /وظائفها . تظهر هكذا كأزواج من نمط:

/مغادرة/ عكس /رجوع/

إيجاد الافتقار/ عكس /القضاء على الافتقار/

إقامة الحظر/ عكس /كسر الحظر/ الخ..

وداخل الترسيمية المركبة، تؤدي هذه الوحدات الاستبدالية دور المنظم للحكاية وتكون نوعاً ما هيكلها، بل وأكثر، فإن التتابع البسيط للملفوظات السردية باعتباره لم يكن مقياساً كافياً ليفسر تنظيم الحكاية، يعني أن التعرف على الإسقاطات الاستبدالية، هو الذي يسمح بالحديث عن وجود بنيات سردية.

ب - إن قراءة "قائمة" الوظائف البروبية يكشف، من جهة أخرى، ليس فقط وجود وحدات مركبة ذات بعد يتجاوز الملفوظات السردية . نفكر أولاً في الاختبارات . ولكن أيضاً خاصيتها التكرارية. هناك نوعان من التكرار يمكن ملاحظتهما: نلتقي في البداية بالتضعيفات (اختبار يفشل يكون متبعاً الاختبار نفسه الذي ينجح) و/أو التثليثات (ثلاثة اختبارات تتواли وتستهدف الحصول على موضوع القيمة نفسه) : وبما أن التدليل الوظيفي لهذه التكرارات . التي تسم شدة الجهد وكليته . لا يطرح إشكالاً، فإن الدراسة المقارنة للوحدات المتكررة تسمح بالتعرف على الخاصيات الثابتة والشكلية للاختبار وتمييزها من الاستثمارات الدلالية والتوصيرية المتغيرة.

بعد اختزال هذا الجنس من التكرارات، تكون إزاء سلسلة من الاختبارات التي، مع امتلاكها تماماً للشكل القواعدي المتعارف عليه سابقاً، فإنها تميز الواحد من الآخر. في مرة واحدة . باختلاف موضوع القيمة المستهدف، وبموقعها في التسلسل

المركي، بتعبير آخر: فإنه إلى جانب العلاقات الاستبدالية الملاحظة سابقاً، نلقي أيضاً علاقات تركيبية، قابلة لأن تؤدي دور المنظم للبنيات السردية. إن التعرف على هيكل علائقى منظم للحكاية، يعوض على هذا النحو التعريف البروبي للقصة" كتابع لـ 31 / وظيفة".

II . البنيات السردية: بعد بروب:

1 . الترسيمية السردية:

1 . متواالية من الاختبارات: يمكننا أن نتساءل عما بقي من التعريف البروبي للقصة بعد هذا الفحص التحليلي الذي سمح لنا أن نستبدل بالمفهوم العائم لـ "وظيفة" الصيغة القواعدية للملفوظ السردي، والتعرف على وجود وحدات سردية ذات طبيعة استبدالية تارة وتركيبية تارة أخرى، مكونة من العلاقات التي تعقدها الملفوظات السردية بينها، وبتفسير الحكاية كبنية سردية، أي كشبكة علائقية واسعة تحتية بالنسبة إلى خطاب السطح الذي لا يظهرها إلا جزئياً.

يمكن أن نتساءل أيضاً، ماذا يعني في هذه الحالة مفهوم التتابع، العنصر الأساسي في تعريف بروب: هل يعين ببساطة الملفوظات السردية، وهي تتابع الواحد تلو الآخر في أثناء التمظهر الخطى للسردية في شكل خطاب . وهو ما يعيدهنا من جديد، وإن لم يكن خطأ، إلى تصور "علم الصرف" كتلخيص بسيط لأحداث متراقبة داخل القصة، أو يدعونا إلى اعتبار النظم المركي للحكاية ذا "وجهة" أو "اتجاه" أو "مقصدية" كامنة يرجع إليها اقتراح تفسيرها؟ إنها هذه الفرضية الثانية التي نحتفظ بها الآن.

إن قارئ بروب لا يفوته أن ينتبه . لنقل ذلك . إلى تكرار الاختبارات الثلاثة التي تكونها أزمنة قوية . تفصل مجموع الحكاية وهي :

الاختبار التأهيلي . الاختبار الحاسم . الاختبار التمجيدي .

من خلال تتبع بطل القصة العجيبة خطوة خطوة، نسجل بالفعل أن الخير، بعد أن قبل المهمة، ينبغي في البداية أن يخضع لنوع من الفحص الترشيحى يسمح له باكتساب . أو يؤكده كحائز على . الأوصاف المطلوبة لباشرة البحث الذي ينتهي بالتعهد الحاسم والحصول على موضع القيمة المطلوب، عقب هذه الواقع العلية، يتم الاعتراف به وتمجيده كبطل، وإذا فكرنا في هذا قليلاً، ننتبه إلى أن "أقصوصة" كاملة قد قدمت علينا، أقصوصة حياة مثالية تفصل اختباراتها الحلقات الأساسية التي يكررها . بلا ملل . كل قصاصي العالم: تأهيل الفاعل: التمظهر في أشكال متنوعة (تقاليد تعليمية، طقوس مرور، مسابقات، امتحانات...)، إنجاز

الفاعل: في الحياة التي تعدُّ فضاء افتراضياً يكون الرجل مدعواً لله ب أعماله بتحقيق شيء ما، والظهور فيها في الوقت نفسه.

الاعتراف: هذه النظرة من الآخر الذي تلحق الأفعال ب أصحابها وتكونه في ذاته. ليست هذه بالفعل إلا رواية من بين أخرىات يعطيها لنا المخيال الإنساني عن "معنى الحياة" مقدماً كترسيمة للفعل: المتغيرات حول هذا الغرض كثيرة، إنما تفتح هكذا أفقاً واسعاً للأيديولوجيات. ما يهم الآن هو الاعتراف بمبدأ ثابت للتنظيم يسمح باعتبار هذه الترسيمية مفهوماً إجرائياً.

إن الرصف البروبي يقترح علينا إمكانية قراءة كل خطاب سردي كبحث عن المعنى، عن التدليل الذي يلحق بالفعل الإنساني: الترسيمية السردية تظهر إذا كتمفصل منظم للنشاط الإنساني الذي يؤسسه كتدليل.

تصور كهذا للترسيمية السردية . حتى وإن أعطى بداية لجواب عن سؤال مثار نزاع، ويتعلق بمعرفة ماهية الحكاية . ليس بالفعل إلا فرضية قابلة لأن تستدعي حولها عدداً من الأبحاث المتميزة.

إن قيمة النموذج البروبي . وهو ما نلاحظه جيداً . لا تكمن في عمق التحليلات التي تدعمه ولا في دقة صياغاته، ولكن تكمن في خاصية الإثارة، في قدرته على إثارة الافتراضات، إنه التخطي بكل معانبه لخصوصية القصة العجيبة التي تطبع مسيرة السيميائية السردية منذ بداياتها. إن توسيع وترسيخ مفهوم الترسيمية السردية القواعدية يبدو بهذا كواحد من أشغالها الحاضرة.

إذا كان "التابع" البروبي، مفسراً كمقصدية دالة ومتوضعاً على مستوى أكثر عمقاً من الخطية البسيطة للتمظهر الخطابي، يسمح بالمصادرة على وجود ترسيمية سردية منظمة، فإن التمفصل المنطقي يعطي . على العكس . صورة لتابع معكوس الاتجاه.

فالاختبارات الثلاثة . لكي لا نتكلم إلا عنها . تتابع فعلياً على الخط الزمني (أو الرسمي) الواحد تلو الآخر، غير أنه لا توجد أية ضرورة منطقية لكي يكون الاختبار التأهيلي متبعاً بالاختبار الحاسم، أو أن يكفي هذا الأخير: فما أكثر أمثلة الفواعل الأكفاء الذين لا يمرون أبداً إلى الفعل، والأعمال المستحقة التي لم يتم الاعتراف بها أبداً.

وعلى العكس تقيم القراءة المعاكسة تنظيماً منطقياً للاقتضاء: فالاعتراف بالبطل يقتضي الفعل البطولي، وهذا الأخير يقتضي بدوره وصفاً كافياً للبطل

(طبعاً مع سحب منظومة قيم الحقيقة التي بتحديديها الزائد للاختبارات تدخل متغيرات جديدة).

إن مقصدية الخطاب السردي، التي كانت فرضية بسيطة في البداية، تجد تبريرها في الرصف المنطقي المترعرع عليه في النهاية، على شاكلة نمو الجسم في الوراثة.

1.2. المواجهة: يعتمد التفكير الذي سمح بإحاطة مفهوم "الترسيمة السردية" في أغلبه على فحص القصة العجيبة البروبيبة، ومن خلال رؤيته عن قرب، نتفطن إلى أن هذه القصة وعوضاً عن تكوين كل متجانس، هي في الحقيقة حكاية معقدة أو على الأقل مضاعفة، لأنها تظهر كتعارق للاختبارات المجزأة من قبل الفاعل (البطل)، وتحتوي في الوقت نفسه. بطريقة نصف غامضة حقاً. أقصوصة أخرى، للفاعل المضاد (الخائن)؛ حكايتان مع أنهما تتقاطعان وتتدخلان، لكنهما لا تتمايزان الواحدة من الأخرى من زاوية تنظيمهما الشكلي سوى بتلونهما المعنوي المختلف، الإيجابي أو السلبي. وهذا التلون مع أنه يبعد أن يكون خاصية تكوينية للحكاية، ليس إلا زيادة ثانوية ومتغيرة في التحديد: الخائن البروبي الفائق التحديد سلبياً، له سلوك مشابه لسلوك الصوص الصغير (*petit poucet*)، البطل الإيجابي، فالغول (*ogre*) المقدم "كخائن" لا يتميز جوهرياً . بفعل تكييفه من خلال قدرة . الفعل في حالة خالصة . عن البطل رولان (*Roland*) برفضه النفع في البقاء وباللجوء هكذا إلى نوع من معرفة . الفعل.

تقرير هذه المضاعفة يفرض علينا اعتبار الترسيمة السردية مكونة من مسارين سرديين خاصين بكل واحد من الفاعلين (فاعل وفاعل مضاد) المقامين داخل الحكاية. هذان المساران يمكن أن يجريا منفصلين، الواحد منهما مثلاً يهيم على البداية والآخر على نهاية السرد: لكن من الضروري أن يلتقيا ويترافقا لحظة ما، ليعطيا مجالاً للمواجهة بين الفواعل، مواجهة تشكل من الآن واحداً من أركان الترسيمة السردية. والمواجهة، بدورها، يمكن أن تكون تنازعية أو تبادلية تتمظهر تارة في قتال، وتارة في تبادل، وهو تمييز يسمح بالتعرف إلى تصورين للعلاقات البينية الإنسانية (صراع الطبقات مثلاً، المضاد للعقد الاجتماعي) كما يسمح حسب هذا المعيار بتقسيم الحكايات على قسمين كبيرين.

1.3. دوران المعارض والاتصال بين الفواعل: يقوم رهان هذه المواجهات . ولا يهم كثيراً إذا كانت عنيفة أو سلمية . على معارض قيمة مستهدفة من الجهتين،

ونتائجها تختزل في انتقال الموضع من فاعل إلى آخر، ويمكن أن تلخص المواجهة أيضاً من حيث النتائج في صيغة قواعدية بسيطة:

ف U1 م ٢٧

نقرأ: فاعل 1 في فصله عن الموضوع، والموضع نفسه في وصلة مع فاعل 2.
والتي تقول بأنه في نهاية مواجهة أو تبادل فإن واحداً من الفاعلين يكون بالضرورة. في فصله عن موضوع القيمة، بينما ضديده يدخل في وصلة معه.

تحدث مثل هذه الانتقالات في القصة العجيبة عدة مرات (الخائن يستولي على ابنة الملك، البطل يستعيدها ويسلمها لأبيها الذي يعطيها له من خلال زواج) والأدب العربي يعرف جنساً من الحكايات يتميز بتسلسل لا نهاية له من تنقلات الموضع. ويمكن من هذا المنظور أن تحدد الحكاية بدوران الموضع، فكل انتقال يكون محوراً سردياً ويمكن أن يعاد الكل انطلاقاً منه.

في حين نرى هنا ظهور تمييز جديد يمكن أن يكون هو الأهم، بين مستويين ذوي عمق غير متساو: إذا بدت الحكاية متضمنة لنوع من النحو الأولي للتنقلات، فإن تنقلات الموضع مستوعبة في الوقت نفسه، في مستوى أكثر سطحية، داخل تشجيرات خطابية من كل الأنواع (اختبارات، اختطافات، خداعات، تبادلات، منح ومنح . مضاد) تتميها بطريقة تصويرية.

ينتج عن هذا كون المستويين المترافق عليهما هكذا يمكن وصفهما ومعاملتهما كل على حدة، وأنه من أجل تفسير الاشتغال الداخلي للنص السري، يجب إقامة قواعد لدوران مواضع القيمة من جهة، وتكوين نفذجة للتشجيرات الخطابية النحوية التي من خلالها تتمظهر هذه التنقلات من جهة أخرى: قواعد حصر تدقق شروط إلحاق التشجيرات بالتنقلات، وتقيم بذلك جسراً بين التمثيلات المنطقية والتصويرية للسردية.

لكن دون مواضع ليس مع ذلك شيئاً آلياً ومسلماً به، فعلى طريقة الكرة التي تغير المنطقة باستمرار أثناء مقابلة، فإن موضوع القيمة يحتاج إلى أن يدفع ويمسك به من طرف فواعل أكفاء.

والتشجيرات الخطابية التي وضعناها على عجل فوق البعد التصويري للنص لا تغطي تنقلات الأشياء فقط، ولكنها تغطي أيضاً متالية من الأفعال المنجزة من

طرف فواعل تنجز التنقلات. بتعبير آخر، إن دوران الموضع يقتضي مسبقاً وضع فواعل تحركها، أي بنية للاتصال تدور داخلها الموضع على طريقة الرسائل.

2. البرنامج السردي:

2.1. ملفوظات الحالة: مع الاحتفاظ للتشجيرات الخطابية النحوية بوضعية الغطاء التصويرية للعمليات المنطقية، فإننا مضطرون للاعتراف والتمييز الشكلي تحت هذا الغطاء الشفاف، بين نوعين من الفواعل، فواعل الحالة وفواعل الفعل، واعتبار الأولى كواضعة للقيم بفعل ارتباطها وصلاً أو فصلاً بالموضوعات، والثانية كفواعل عاملة والتي بإجرائها لارتباطات تغير الأولى.

تحدد فواعل الحالة في وجودها السيميائي من خلال خصائصها (نوع، محولات) بالفعل، لا يمكن الاعتراف بها كفواعل إلا في حالة تعاقبها مع موضوعات القيمة ومشاركة في مختلف العوالم القيمية، ومواضيع القيمة بدورها ليست قيمًا إلا إذا كانت مستهدفة من الفواعل، وبتعبير آخر، لا يوجد تحديد ممكن للفاعل إلا بوضعه في علاقة مع الموضوع وبالعكس.

ومن هنا، فإن التمثيل القواعدي للفاعل لا يمكن أن يأخذ إلا شكل ملفوظ حالة ذي وظيفة مكونة من علاقة بين الفاعل والموضوع:

ف U م أو ف U م

نقرأ: فاعل في وصلة مع موضوع أو فاعل في فصلة عن موضوع.
مثل هذه الصياغة لها امتياز السماح بتحديد كل عامل في الترسيمية السردية، في لحظة معطاة من السرد، من خلال مجموع ملفوظات الحالة التي تكونه.

2.2. ملفوظات الفعل: فاعل الفعل يجري تحويلات تتموضع بين الحالات، ولهذا نقرأ هذه العبارة:

ف U م → ف U م

نقرأ: فاعل في فصلة عن موضوع يتحول إلى فاعل في وصلة مع موضوع.
كمثيل لحالتين متتابعتين لفاعل يكون في البداية منفصلًا عن موضوع القيمة، ثم يكون بعد ذلك في وصلة معه، وهذا عقب تدخل يسبب التغيير؛ تدخل بهذا لا يمكن أن يفسر إلا إذا صادرنا على وجود فعل تحويلي قام به فاعل فعل مستهدف للفوظ حالة باعتباره موضوعاً ينبغي تحويله: فملفوظ الفعل هو إذاً ملفوظ يقود ملفوظ حالة، مع تعين فاعل الفعل بصورة دائمة ف1 وفاعل الحالة: ف2 ونستطيع تقديمها بالطريقة التالية:

ف(تحويلي) [ف1 ← (ف2 م)] أو ف(تحويلي) [ف1 ← (ف2 عم)]
 إن التمييز بين فاعلين: ف1 وف2 لا ينبع فقط عن مطلب شكلي، بل يستند إلى
 كثير من الحالات المشاهدة:

إذا كان الفاعلان في حالة الفعل المسمى "سرقة"، متواجدان في ممثل واحد فإن
 في حالة المنح، تكون حالة ف2 نفسها متحصلاً عليها من خلال فعل ف1 المختلف
 عن الأول (أي ف2): أي في حالة السرقة: ف1 هو ف2، أما في المنح فإن ف1 ≠
 ف2

3. التركيب العامل: هاهو، وبصورة غير متوقعة، مقترن ليكون حلّاً لمشكلة لم
 تكف عن إزعاج السيميائيين، وهي التحديد الممكن لـ"الحكاية الدنيا": بالفعل، إذا
 فهمنا الحكاية حديدياً كـ"شيء يحدث"، فإن تصورنا للعمل باعتباره إنتاجاً لحالة
 جديدة، يكون كفيلاً بمثل هذا التحديد.

والاستنتاجات التي يمكن استخلاصها مما سبق، تتميز أساساً من التي نعتمدها
 عادة، والتي بمقتضاها تكون "الحكاية الدنيا" نوعاً من "حكاية . مصغرة" قابلة
 للتوليف مع "حكايات . مصغرة" أخرى لتكوين "الحكاية المكثرة" الموافقة لأبعاد
 النص السردي في مجمله، وذلك عقب إدماجات وتضافرات وتدخلات متتابعة.
 والفرق بين "الحكاية . المصغرة" وـ"الحكاية . المكثرة" بالنسبة إلينا، هو فرق في
 الطبيعة وليس فرقاً في الحجم.

في البداية هناك تدقيق اصطلاحي يفرض نفسه، فمن خلال الحديث عن ملفوظ
 الفعل كتمثيل لفعل إنتاج حالة، تم إغفال الإشارة آلياً إلى أن المقصود هنا ليس
 عملاً منجزاً فعلاً، ولكنه عمل مروري، لنقل: هو "عمل من ورق". ومن الأفضل كذلك
 اعتبار الصيغة المعنية كتمثيل ليس للعمل، ولكن للبرنامج السردي الذي يبرز التنظيم
 التركيبي للعمل.

يمكننا من الآن استعادة الملاحظة المدونة في 2. 2. والتي بناء عليها يمكن
 للغفظ الحالة أن يساعد في تحديد أي عامل من الترسيمية السردية في لحظة ما من
 سيره، ومن أجل إكمالها نضيف بأنها صالحة تماماً بالنسبة للفوظات الفعل القابلة
 لتحديد مختلف عوامل السرد (مرسل، فاعل، فاعل مضاد الخ..) كفاعلين للفعل،
 ينبع عن هذا أن فاعل الفعل وفاعل الحالة اللذين أتيانا على تحديدهما، ليسا عاملين
 سيميائين مشاركين مباشرة بهذه الصفة في الترسيمية السردية التي تنظم الخطاب،
 ولكنهما عاملان تركيبيان، أنواع من المؤشرات التركيبية لطرق الإجراء والتدليل

تمكن من حساب العمليات المنجزة من طرف عوامل مختلفين، وقياس "كينوتهم" المتنامية و/أو المتناقضة باطراد إبان سيرورة الحكاية.

وبتعبير آخر فإن البرامج السردية هي وحدات سردية تنبثق عن تركيب عاملي قابل للتطبيق على كل أنواع الخطابات، وهي تبرز تنظيم مختلف مقاطع الترسيم دون أن تكون مع ذلك مكونات لهذه الترسيمة التي توافق "تفصلاً" (بالمعنى الذي يعطيه مارتنيه لهذه المفردة) آخر للخطاب.

إن البرامج السردية (ونختصرها في ب.س) هي وحدات بسيطة، ولكن قابلة للتلوّح والتعقيد الشكليين دون أن يغير شيئاً من وضعيتها كصيغ تركيبية قابلة للتطبيق على الأوضاع السردية الأكثر تنوعاً.

أ . لقد سجلنا آنفاً، في أثناء حديثنا عن الاختبارات، إجراءات تضييف أو تثبيث، والتي ليست في الواقع إلا إثناراً كمياً للـ ب.س والتي تبقى تدليلاتها الوظيفية على الشدة والشمول ظاهرة داخل الترسيمة السردية.

ب . يمكن أن نضيف إلى هذا إثناراً للـ ب.س. راجعاً إلى إثنار موضوعات القيمة المستهدفة (الإصبع الصغير، يجلب أولاً إخوته ويكتسب الغنى بعد ذلك).

ج . إن علاقة تبعية يمكن أن تقود بِرْنامِجيْن أو أكثر ومن ب.س متراقبة فيما بينها، ب.س. للاستعمال يكون سابقاً لـ ب.س. رئيسي (فمن أجل الوصول إلى الموزة يبحث القرد أولاً عن العصا).

د . يمكن في النهاية، إدخال حساب ب.س. المترافق التي تبرز تنقلات الموارب والتواصل بين الفاعلين (للمقارنة: الرجوع إلى "مشكلة من السيميائية السردية: مواضع القيمة" في Langages رقم 31).

إن قائمة التعقيبات للبرنامج السردي ليست شاملة، ولكنها تعطي تأشيرات كافية بالنسبة إلى إمكانية شكلنة أعمق للتركيب العاملي، وهي الوسيلة اللازمة لتحليل الخطابات.

III - سيميائية للعمل:

1 - أداء الفاعل:

يمكن الآن العودة إلى الترسيمة السردية لرؤية كيف تتمظهر فيها مختلف عناصر التركيب العاملي، وكيف تشتعل بالضبط الـ ب.س. التي نعتقد أنها تعرفنا بداخلها إلى الآلة المناسبة المبرزة للسردية داخل الوحدات الكبيرة التي تكون هذه الترسيمة.

من خلال إجراء متدرج خطوة خطوة، لن نمضي إلى الأخذ في الاعتبار الترسيمية جملة، ولكن واحداً من مساراتها السردية التي تكونها (انظر أعلى ١.٢) وليس المسار كله، ولكن أحد مركباته، وتحديداً الذي يقابل في النموذج البروبي الاختبار الرئيسي، هذا الأخير ولنقل ذلك، هو المجال المفضل في الحكاية أين يستطيع البطل في النهاية، عقب بحثه، أن يحقق المهمة التي تكفل بها: إنها لحظة المسار السردي التي تبدو بنويها الأكثر قرباً من تحديد ب.س. بصفته عملاً إنجازياً.

لا يجب أن ننسى بالمقابل بأن ب.س هو الشكل القواعدي المبرز من ناحية المبدأ لكل عمل كييفما كان: إسقاطه. لأهداف تعريفية. على مركب المسار السردي المعين يجب أن يصحب بوضع عدد من القيود التي، وهي تحافظ بخصوصيات العمل، تكون لها مهمة تخصيصه من خلال تمييزه من التمظهرات الممكنة الأخرى للـ /ب.س وهاهي هذه القيود الرئيسية:

أ. يجب أولاً المصادر على جمع فاعل الفعل وفاعل الحالة في عامل سردي واحد: بهذا الشرط يمكن للفاعل السيميائي أن يعرف ككائن وكفاعل (نلاحظ بالعكس أن الفصل بين فاعل الفعل وفاعل الحالة متظهاً مثلاً في التشجير "منح" يطبع العلاقة بين المرسل والمرسل إليه).

ب . هكذا، وبعد أن تكون الفاعل، يجب أن يستهدف الموضوع المستثمر بقيمة وصفية. القيم الوصفية تتعدد باستثناء القيم الكيفية (انظر أسفل)، وتنقسم إلى: قيم تداولية (نابعة من كل العوالم القيمية الممكنة) وقيم معرفية (مكونة ليس باستهداف موضوع القيمة، ولكن معرفة هذا الموضوع): وتبعداً لطبيعة القيم المستهدفة نقول: بأن المسار السردي في الحالة الأولى، يقع على بعد التدابع، وفي الحالة الثانية يقع على بعد المعرفة، فالفاعل يمارس الفعل التدابعي أو المعرفي.

ج . القيد الثالث يتعلق في النهاية بنمط الوجود السيميائي للبرنامج السردي: لكي ينطبق على مكون المسار السردي الذي نفحصه، يجب أن ينجز فيه الـ ب.س، الفعل الممارس ينتهي إلى النتيجة المسجلة داخل ملفوظ الحالة (وصلة أو فصلة). إن البرنامج السردي يكون خاضعاً لهذه القيود ولكن قابلاً للتتوسيعات موضحة في 3.2.2، يحدد مكون المسار السردي المسمى: إنجاز الفاعل.

2. كفاءة الفاعل:

يبدو بديهياً بأن الفاعل لا يمكنه القيام بإنجاز إلا إذا امتلك مسبقاً الكفاءة الضرورية: هكذا يشكل الاقتضاء المنطقي قبل كل اعتبار آخر أساس المكون للمسار السردي الذي يسبق الإنجاز.

وبالمثل، إذا كان الإنجاز يوافق، رغم القيود المذكورة، العمل كـ"فعل. كينونة"، فإن الكفاءة يمكن أن تصاغ في السجل الحدسي نفسه كشرط ضروري للفعل، باعتبارها "توجد الكينونة".

ولكن وعلى عكس ما يجري حين نريد إحاطة مفهوم الإنجاز، فإن تحديد الكفاءة لا يمكن تحصيله انطلاقاً من نموذج ب.س. وملفوظ الفعل الذي يشكل نواته: فالكفاءة هي التي "توجد الكينونة"، فهي من فئة "الكينونة" وليس من فئة "الفعل"، وبالتالي فالنتيجة فإن بنية ملفوظ الحالة هي التي يجب أن تؤخذ كنقطة انطلاق لفحصها (أي الكفاءة)، والفاعل الكفاء يجب أولاً أن يحدد بمساعدة الخصائص اللصيقة به والتي تشكل كماً كافياً من القيود التي تخصصه كفاعل حالة.

أ. يجب أن يكون بحوزة الفاعل الكفاء ب.س. يحتمل أن ينجزه، أي برنامج يمكن أن تكون له وضعيّة ب.س. محين (وليس منجزاً)، وذلك بالنظر إلى نمط وجوده السيميائي:

ف \cap ب.س(ح) : ح = محين

نقر: فاعل ذو برنامج سردي محين.

ب . يجب، من جهة أخرى، أن يكون الفاعل الكفاء متصفاً بميزات تحقيق هذا ب.س، مما يعني أنه يجب أن يمتلك جملة من مكيفات الإرادة و/أو الواجب و/أو معرفة الفعل.

وبصفته فاعل. حالة يجب على الفاعل الكفاء بالنتيجة أن يكون في وصلة مع موضوع مستثمر بمركب من القيم الكيفية وليس الوصفية:

ف \cap م ق (إ/و + ق/م).

(إرادة/واجب/قدرة/معرفة).

الموضوع الكيفي المعنى مكون من مجموعة من التحديدات الإضافية للفعل، أي خصائص ينبغي أن يمتلكها الفعل قبل أن يصبح فعالاً وقبل أن ينجز؛ ومن خلال اتصاله بهذا الموضوع، يبدو الفاعل الكفاء متصفاً بفعل محين، أي كفاعل سيميائي بالقوة.

ملاحظة: لتفادي سوء تفاهم محتمل، ينبغي الإشارة بأننا . بما أن المقاربة البنوية التي تتعاطاها والخاصة بنا نفهم هنا من "كفاءة" الفاعل، توليفة من الكيفيات الموقعة (المقارنة: من أجل نظرية في الكيفيات في Langages سبتمبر 1976): الكفاءة ليست دائمًا إيجابية: يمكن أن تكون غير كافية بل وسلبية، تماماً مثل الأداء يمكن أن ينجح أو ينتهي إلى الفشل.

هذه . هنا . شروط عامة تحدد حالة الفاعل المستعد للمرور إلى الفعل في الوضع الذي يسبق مباشرة الإنجاز مع أن اعتبار الكفاءة حالة . إذا سمع ب مباشرة وصفها - لا يستنفد بصورة تامة إشكاليتها . يجب أن تفسر الملفوظات التي تصوغ هذه الحالة بأنها مقودة من قبل ملفوظات الفعل التي تبرز التحولات التي انتهت إلى تشكيل "حالات أشياء" ، بمعنى آخر: وجود الفاعل الكفاءة يأخذ المشكلة ويقتضي آلية تكوين الكفاءة . والحكاية البروبيبة أعلاه، وهي تكشف بقوة الاختبارات المؤهلة الكثيرة والمتعددة التي نجدها مطورة فيها، فإنها تشهد على الأهمية التي تعلقها الحكاية على اكتساب الكفاءة .

لا عجب إذاً في تشكيل الكفاءة التي، إذا تم تكوينها تبدو كـ"حالة" للفاعل، تفترض الشكل التركيبية المتوقعة من متواالية للد.س متوجهة إلى إنتاج اغتنائها التدريجي . في حين وعكس ما يجري في أثناء الداء أين يوجد الفاعل . فاعل الفعل وفاعل الحالة . مجتمعين، الفاعل المنفذ يظهر هنا كوضعيّة تركيبية في الخدمة، قابلة لأن تشغله من قبل ممثلين مختلفين .

بين المنع البسيط للمرسل والمؤهلات المكتسبة بكفاح عال من قبل الفاعل نفسه . تمثيلان متخيلان متقابلان لنابع الكفاءة، توافق في الجملة متالية من التقسيمات الثنائية مثل: الحتمية والإرادة الحرة، الفطرية والاكتساب . تتموضع أشكال غامضة، مفردات معقدة بهيمنة الواحد أو الآخر من القطبين: والمثال الأجمل فيها هو هذا الاختبار المؤهل . خاصية القصة العجيبة . الذي يتضمن القتال المظاهر الذي يجعلنا نعتقد أن الفاعل يجعل نفسه كفأ ، بواسطة وسائله الخاصة والذي يسمح بظهور في نفس الوقت تحت قناع الخصم . صورة المرسل، أي المانع الحقيقي للكفاءة .

3. التصور الحركي للبنيات العاملية:

تصور مجدد للعامل السيميائي ينبع بتدرج من فحص المسار السردي الذي كنا بصدد إحاطة هيئتين منه . الكفاءة والإنجاز . متسلسلتين منطقياً .

معترفاً به بداية كافتراض مولد للكينونة والفعل، وقابل للتمفصلات التصنيفية، يبدو العامل الآن حاملاً لتحديات مركبة تكميلية .

لأخذ حالة الفاعل السيميائي: لقد رأينا بأن الفاعل . حسب كونه مسجلاً كحاضر داخل الواحدة من المكونات أو الأخرى . يقال عنه بأنه كفاءة أو منجز، هذا التمييز يبقى مع ذلك غير موضح تماماً: فمن وجهة نظر مركبة، ينجز الفاعل مساراً



سرديًّا مكونًا من متالية من الحالات وفق الترسيمية السردية المتوقعة، وكل حالة تتميز من سبقتها بفعل تحويل مسبب لانقطاعات قابلة للملاحظة.

وبالتالي لا يكفي الحديث عن فاعل سمائي بشكل تجريدي، بما أنه مؤسس بمفاهيم مشخصنة وحضور دائم للكينونة، ثم هل يجب تدقيق موضعه المركبي في كل مرة (من خلال فهمه كوضع لحالة الفاعل بالنسبة لمجموع المسار) والوضعية الكيفية التي تميزه في كل مرحلة من هذا المسار (الفاعل الكفاء، هو كذلك بالتتابع، مثلاً، حسب الإرادة، القدرة، معرفة الفعل) وهكذا، فيما أن المسار السردي ينقسم إلى متالية من الحالات السردية، نفهم الدور العامل في تحديد موضعه وكيفي في الوقت نفسه لكل من هذه الحالات.

تظهر صعوبة أولى حين نريد إحاطة هذا التصور الحركي للعامل السمائي: إننا ننتبه بسرعة إلى أن الفاعل ليس تابعاً بسيطاً للأدوار العاملية التي يتحملها ولكنه بالعكس . في كل حالة من المسار المجموع هو المنظم للأدوار العاملية المكتسبة طول المسار السابق، وبأن البطل مثلاً ليس فقط الفاعل ملتقطاً في اللحظة التي يخرج فيها منتصراً في قتاله الرئيسي، ولكن خلفه ماضياً كاملاً هو الذي منذ طفولته وعبر الاختبارات جعله على ما هو عليه الآن.

إن هنا واحدة من أكبر الصعوبات، ولكن أيضاً الفائدة الرئيسية للسمائية الخطابية: فالخطاب وعلى عكس الجملة المنعزلة يمتلك "ذاكرة"، فإذا قلنا من زاوية نظر معينة بأنه مكون من تتبع ملفوظات، فيجب مباشرة إضافة بأنه مثل "Si" الفرنسية التي تقتضي "non" سابقاً عليها، فالمليون المسلح داخل استمرارية الخطاب "يتذكر" بأن حالة محددة تقتضي حالة كامنة سابقة. ينتج عن هذا نوع من اللا التجانس . أو الطبيعي؟ . بين تحليل الخطاب السردي والنحو التحويلي الذي لا يعالج إلا التحولات بين ملفوظات قابلة لأن توضع في توازن، وليس متاليات منتظمة من الملفوظات، وهنا أيضاً تكمن صعوبة الاستفادة . في هذا الجنس من التحليل . من قواعد مجرية من الحساب المنطقي الذي يستند إلى مبدأ استبدال الملفوظات أو المقاطع الحشوية.

يسهل الآن تمييز الدور العامل عن الوضعية العاملية: فببينما لا يكون الدور العامل إلإضافة التي تزداد . في لحظة معطاة من المسار السردي . إلى ما كان قد تكون العامل عقب التقدم المركبي للخطاب، فإن الوضعية العاملية هي ما يحدد (أي العامل) باعتباره إجمالاً لمساره المتقدم، متمظهاً أو كامناً.

وكذا المساعد مثلاً، فهو ممثل يتحمّل دوراً عاملاً للفاعل الذي يكون منفصلاً عنه باعتباره ممثلاً أيضاً، فالوضعية العاملية . في لحظة اكتساب المساعد . تتكون من مساره السابق الخاص به إضافة إلى المساعد.

4 . صيغ الوجود السيميائي:

من أجل أن تكون واضحين، استعملنا . لكي نضيء إشكالية تنظيم الأدوار العاملية . أساساً، الأمثل المأهولة من مقطع من المسار أين يوجد تكوين الكفاءة متموضعاً، أي في العمق، تلك الكفاءة التي تهم الفاعل السيميائي باعتباره فاعل الفعل . من زاوية النظر هذه . باعتباره هيئه مولدة لأعمالها . فإن الفاعل يمر تباعاً على ثلاثة صيغ مختلفة للوجود السيميائي : فاعل افتراضي (كامن) ← فاعل محين ← فاعل متحقق : ثلاث حالات سردية، الأولى منها مسبقة على اكتساب الكفاءة، والثانية تنتج عن هذا الاكتساب، والأخيرة تعين الفاعل وقد أنتج العمل الذي يصله بموضع القيمة ويحقق هكذا مشروعه .

بينما يستطيع الفاعل السيميائي أيضاً بصفته فاعل الحال أن يعدّ افتراضياً قابلاً لاكتساب "قصته" الخاصة به، لكن فاعل الحال يتحدد أساساً وفقط بعلاقته مع موضوع القيمة، وهي علاقة خاضعة للتغيرات طوال المسار السردي، هكذا وبمعزل عن الاستثمارات الدلالية التي يمكن أن تتلقاها مواضيع القيمة، يمكن أن نتكلم عن وضعيتها الكيفية وعن صيغ وجودها السيميائي . إذا كان موضوع لا يصبح قيمة إلا باعتباره إسقاطاً لإرادة . كيـنونـةـ الفـاعـلـ،ـ أيـ يـتـمـتـعـ بـالـوـضـعـيـةـ الـكـيـفـيـةـ لـ"ـكـيـنـونـةـ .ـ مـرـادـةـ"ـ،ـ نـسـطـطـيـعـ التـصـوـرـ بـأـنـ قـبـلـ أـنـ تـصـبـحـ قـيـمـةـ لـلـفـاعـلـ،ـ لمـ يـكـنـ لهاـ أـقـلـ منـ وجـودـ اـفـتـراـضـيـ دـاخـلـ الـكـوـنـ الـقـيـمـيـ المـدـعـ عـامـلـاـ مـنـ المرـسـلـ.

نستطيع القول مواصلين: بأن تحمل التبعية من قبل الفاعل وانحرافاته داخل البرنامج السردي يحيى القيمة، التي يحققها اتصالها مع الفاعل، ويعيد تنازل افتراضها أو أن فصلة مفروضة تعيد تحبيتها، هكذا نجد مرة أخرى ليس فقط الصيغ الثلاثة للوجود السيميائي مواضيع القيمة:

موضوع افتراضي ← موضوع محين ← موضوع متحقق

التي توافق المسار العام للفاعل وتحدد بهذه الكيـنـونـةـ،ـ ولكنـ أـيـضاـ تـطـورـاتـ أـخـرىـ مـمـكـنةـ اـنـطـلـاقـاـ مـنـ الإـنـجـازـ،ـ أـيـنـ تـحدـثـ تـناـزلـاتـ عـنـ الـمـاـضـيـ إـطـالـاتـ لـالـتـرـسـيـمـ السـرـدـيـ،ـ وـأـيـنـ تـخـدـمـ اـفـتـقاـراتـ جـدـيـدةـ مـنـ الـمـاـضـيـ مـحاـوـرـ سـرـدـيـ تـكـوـنـ مـبـرـاتـ لـانـفـتـاحـ مـسـارـاتـ جـدـيـدةـ؟ـ!ـ..ـ

IV . آفاق جديدة:

1. بعض الاستنتاجات:

أ . نستطيع أن نستشفَّ جيداً من أجل التحليل النصي إمكانات التطبيق لثل هذا التنظير لمسارات الفاعل السردية: فهذه المسارات مأخوذة مع مجمل متغيراتها، يمكن أن تعدَّ نماذج للتوقع وتسقط على نصوص خاصة متمظهرة، سامحة بهذا بمعرفة أي نمط من المسارات وأي مقطع من المسار يقابل النص . الوارد. إذا تمت معرفة "البنية الكبرى" للنص فإنه من السهل مباشرة تحليل "البني الصغرى" باستعمال الوسائل المتبلورة في إطار التركيب العامل (ملفوظات الفعل، وملفوظات الحالة وبرنامج سردي الخ..).

ب . يمكن أيضاً أن يوجد استغلال نظري أبعد لمعارة المسارات، فقد رأينا بأن من الممكن . في معزل عن المضامين المستمرة داخل الخطابات السردية وعن أنظمة القيم التي تسهم في بنائها . التعرف على الفواعل في كيوناتها (داخل علاقاتها بمواضيع القيمة) وفي قدرتها على الفعل (على إنتاج أحداث منظمة في أفعال)، كل فاعل له القابلية لأن يتصرف بتحديد كيفي وموضعي في الآن ذاته، أي تحديد شكلي وليس جوهرياً.

إن السيئية السردية تمنع بهذا جهازاً إجرائياً من أجل تكوين نمذجة الفواعل السيئية، مساهمة بهذه الوسيلة في بلورة سيمائية للثقافات.

ج . من جهة أخرى، كشف لنا فحص الترسيمة أن هذه الترسيمة متمتعة ببنية تبادلية و/أو نزاعية تبرز فواعل بكفاءات مختلفة ومقصديات صراعية غالباً وتجعلها في مواجهة . وانطلاقاً من نمذجة الفواعل ذوي الصيغة التصنيفية، فإنه يمكن بناء تركيب متحرك يتصور كاستراتيجية للاتصال بين فواعل أكفاء يتداولون مواضيع قيمة.

د . هذا الفحص المختصر واللخص يسمح بقياس الطريق المقطوع منذ إعادة اكتشاف التحليلات الأولى لبروب في فرونسا، فحص تميز بلورة جهاز وسائل منهجي أكثر صرامة من خلال توسيع الإشكالية السيمائية كذلك. في حين، إذا كان السيئي في مجال سيمائية الحدث كما أتينا على تسجيلها، لديه أحياناً الانطباع بالتقديم بقدم ثابتة، فإن حقولاً أخرى، لا تقل عنها أهمية، تبقى عذراء.

2. التأثير القيمي:

في إطار جهدنا لشرح النموذج البروبي، انطلقنا من النواة المركزية، المكونة من تتابع اختبارات، وفسرناه كمسار لفاعل، معتبرين إياه . بفعل حضور مواجهة بين الفاعل . مكاناً مفضلاً للترسیمة السردية. في حين يبعد أن تكون هذه النواة كل الحكاية؛ إنها على العكس مغلفة في مستوى تراتيبي أعلى ببنيات عاملية وسيرورات سردية ذات طبيعة أخرى.

هكذا تفرض علينا مضاعفةُ الحكاية وحدها كخاصية للقصة العجيبة، قبول وجود نوع من التنظيم الاقتصادي يشمل الحكایتين: فمساراتهما السردية . مسارات الفاعل، ومسارات الفاعل المضاد . تنمو في اتجاهات متضادة وتخترق في صيغة تعويضية، بمقتضاهما يكون تحطيم النظام الاجتماعي متبعاً بالعودة إلى النظام والانحراف يُقوم بالتصالح مع القيم المفقودة.

كل شيء، يجري وكأن التنظيم السري يخضع لبدأ توازي تعالى ويوجه الأنشطة الإنسانية المنجزة من قبل الفاعل.

وما هو صحيح بالنسبة لتقاطع مسارات الفاعل، هو أيضاً صحيح بالنسبة للمكون: الحدث مأخوذ بمفرده، إنه يعلن عنه وبؤطر بواسطة البنية التعاقدية التي تهيمن على سير الحكاية: العقد المبرم منذ البداية بين "المرسل" و"المسل". الفاعل" يوجه المجموع السري، وبباقي الحكاية، يبدو إذاً كتنفيذ له من قبل الطرفين المتعاقدين، ومسار الفاعل . الذي يشكل إسهام المرسل إليه . يكون متبعاً في الوقت نفسه بالتقدير التداولي (مكافأة) والمعرفي (الاعتراف) من قبل المرسل.

عمل الفاعل يوجد . بالنتيجة . مؤطرًا بمقاطعين تعاقديين: إقامته وإجازته، وللذين يتبعان هيئة عاملية غير الفاعل: نقول بأنه يوجد بداية هيئة أيديدولوجية للإعلان عن الحدث، وفي النهاية هيئة جديدة لتفسيره ومماطلته مع الكون القيمي الذي تحكم فيه.

وعلى شاكلة اللغة التي . تعدُّ نظاماً . تؤسس وتعلّم الكلام باعتباره تطبيقاً للسان، فإن عمل الإنسان يبدو . في هذا الأفق . بلا معنى، إلا إذا انخرط داخل كون القيم الذي يحيط به. إننا نعرف الإجرارات التي يفرضها . على هذا الشكل من الخيال. التركيب السري للسطح بمتطلباته وضع عوامل مشخصنة. صورتان للمرسلين . مجموعتين عادة في "عامل . نفطي" . تبدوان هكذا: الأولى واضعة للقيم التي تبحث عن انخراطها داخل برامج العمل، الثانية كفاح على امتثال الأفعال بالنسبة إلى نظام القيم المرجعي.

3 . مسارات المرسلين:

هكذا يغتنى فحص المسارات السردية بإشكالية جديدة لا تزال غير تامة الاكتشاف، وتظهر الترسيمية السردية مكونات جديدة تستطيع البحث عن الإمام بها وتفسيرها كمسارات سردية جديدة منجزة ليس من قبل فواعل، ولكن من قبل عوامل جدد معينين كمرسلين سمياً.

لقد سجلنا آنفًا بعض الفروقات التي توجد بين نمطين من المسارات، لنخلصها باختصار:

أ . من زاوية نظر مركبة: الترسيمية السردية تتقدم في مجملها كمسار مضاعف للمرسل حيث يغمر مقطعاه . الأصلي والنهائي . مسار الفاعل. هذه الخاصية الشكلية لاتنبئنا أبداً بما إذا كنا لا نستطيع ربطها بخصائص سردية أخرى. يجب إذن إضافة أن مسار المرسل يتموضع فوق البعد المعرفي للترسيمية، وبأن المرسل يمارس هنا فعلاً معرفياً، على عكس البعد التداولي لمسار الفاعل والفعل (الحديثي) الوقائي الجسماني المتمظهر فيه.

ب . العلاقة الموجودة بين فاعلي الفعل تبدو لنا ذات نمط تعاقدي، لكون الترسيمية مؤسسة على تبادل مضاعف، تبادل تعهد في البداية، وتبادل ببرامج التنفيذ لاحقاً، في حين أن العقد الذي يربط بينهما ليس تعادلياً، وعلاقة تراتبية تبقى ضمنية داخله، فليست بنية التبادل بالنسبة للمرسل إلا الإطار الذي يجري فيه اتصاله التشاركي: فب بينما الفاعل يلزم . في التبادل . مجموع فعله وكينونته، فإن المرسل سيد كريم، إذا أعطى كل شيء فلن يخسر شيئاً من جوهره.

ليست هذه . مع ذلك . إلا خطوطاً سطحية عرفت خلال فحص الترسيمية البروبية تحديدات أدق لا تظهر إلا إذا اعتبرنا مقطعي مسارات المرسل . أصلي ونهائي . منفصلين كلا على حدة.

إذا لم نأخذ إلا المقطع الأول من هذا المسار، نلاحظ فوراً بأن الفرق بين المرسل الأصيل والفاعل يكمن في وضعيتهما الكيفية على التوالي: فب بينما الفاعل السيميائي يتحدد كفاعل الفعل من خلال قدرة الإحداث، "فعل . إيجاد" الأشياء، فإن المرسل معتبراً من نفس زاوية النظر هذه . هو الذي "يفعل . الأحداث" ، أي الذي يمارس فعلاً يستهدف إثارة فعل الفاعل. مثل هذا التحديد للمرسل السيميائي المتميز بوضعيته الكيفية التفعيلية (يفعل الفعل المحدث للحدث) وموضعه المركبي كمتقدم على الفاعل، يسمح باعتبار مسار هذا المرسل كوحدة سردية مستقلة وبفصله عن

ترسيمة بروب، أين يظهر مجدداً كتعبير عن نوع من الأيديولوجية التي ليست إلا متغيراً خاصاً من بين العلاقات الممكنة بين المرسل والمرسل إليه. الفاعل.

هكذا تبدو العلاقة بين المرسل والفاعل داخل الحكاية البروبية، حكاية تراتبية مؤسسة، والعلاقة: مُهيمنٌ / مُهيمنٌ عليه التي تميزها، معطاة فيها مسبقاً. بينما من الممكن . ويبدو ذلك ضرورياً . قلب مصطلحات المشكلة: فعوض اعتبار القدرة موجودة مسبقاً على فعل . الفعل وتمثل مصدره، نستطيع . على العكس . الافتراض بأن "فعل . الفعل" أي تحريك فواعل لفوااعل أخرى هو فعل موحد لعلاقات هيمنة ومصدراً للقدرة المؤسسة. والتشجيرات السردية لـ"ال مدح" وـ"المساومة" تسمح حتى بـأن تكون هناك أمثلة . مضادة لقدرة ثانية تغطي العلاقات التراتبية الموجودة مسبقاً.

نفهم من الآن، بأن المسار السري للمرسل . محدداً هكذا. يمكن أن يظهر ليس فقط كمكان لمارسة القدرة المؤسسة، ولكن أيضاً كمكان تباشر فيه مشاريع التحرير وتتبلور البرامج السردية التي تستهدف حمل الفواعل . أصدقاء أو خصوماً. على ممارسة الفعل المطلوب.

إذا كانت كيفية "فعل . الفعل" في مستوى معين . أين يتشكل العاملون الجماعيون ويمارسون . قادرة على تحديد التحكم في الرجال، فإن بنيات كيفية مشابهة تستطيع إبراز تحكم الرجال وللرجال: ومنه القول بأن المسار السري المعنى هو بناء شكلي قابل لأن يكون مستثمراً بأيديولوجيات مختلفة، إنه القول أيضاً بأن المسار السري . باعتباره كذلك . غير مهم بنمط العوامل التي هي المرسل أو الفاعل المتمظهر: دول، مجتمعات، مجموعات اجتماعية أو أفراد.

إذا اعتربنا الآن المقطع النهائي للمرسل، ننتبه إلى أن صورة المرسل التي تتبع منه مختلفة تماماً: إنه لم يعد المحرك الأكبر، السيد "Varun" للكون الحاضر فيه، ولكنه ملك على شاكلة "Mythra" ، حارس العقود وسلامة العلاقات الإنسانية وعلى حقيقة الأشياء والكائنات. والفعل الذي يمارسه يبدو مضاعفاً: إنه يعني أولاً فعلاً معرفياً للتعرف، أي تعريف الأعمال المنجزة وطرائق الكينونة المقدمة وفق معايير سلم القيم التي يتحكم فيها. إنه قاضي موامة الأعمال والكائنات، أعمال الفواعل الموائمة للنماذج المؤسسة مسبقاً تغيير صحيحة، أحكام الوجود التي يعرضها عليه الفواعل إذا كانت موائمة للمعايير المقررة تصبح صحيحة.

البنية الكيفية التي تميز مثل هذا المرسل إذا وبداية هي معرفة . الفعل، النمط الثاني للفعل الذي يتلو الملاءمة المقررة من خلال الاعتراف، مغطى بمصطلح الإجازة، مصطلح معقد وغامض، لأنه يعين في نفس الوقت حكم الملاءمة المعتبر

ك فعل معرفي، وممارسة السلطة (مكافأة) وفعل . المعرفة (الاعتراف العلني بأعمال الفاعل)، ومجموع هذه الكيفيات موجه بإرادة أصلية.

نرى كيف يكون ممكناً، بانفصالنا تدريجياً عن الصورة السيادية . الديموزيلية أكثر منها بروبية . لهذا المرسل، يكون ممكناً إعطاء المسار السري، الذي أتينا على رسم خطوطه الكبri، وضعية في الوقت نفسه أكثر استقلالية وأكثر عمومية . هنا ومثلاً كان أثناء فحص المسار الأول للمرسل، نجد أنفسنا في حضور تصور موروث عن تقليد خرافي وفولكلوري لسيادة مطلقة، مقررة بلا منازع: مرسل معرفي، مالك وحيد للعدالة وللحقيقة، يهيمن إذاً على مجمل المسار . لكن مفردات الإشكالية يمكن أن تقلب بسهولة، والهيئة المعرفية ذاتها تصبح نسبية.

إذاً، وعوضاً عن مرسل متوافر على معرفة وعلى معرفة . فعل مضمونين، تخيلنا مرسلًا يوجد في حالة بحث عن معرفة حقيقة، ويمارس نتيجة هذا فعلاً تأويلاً دائمًا، المسار السري الذي نخطه . بعيداً عن أن تهيمن عليه نظرية الحقيقة المقررة (ليست إلا طريقة لفهم هذا المسار) - يكون متميزاً بالبحث عن شروط الحقيقة والتقويم الممارس بسيادة من طرف المرسل المطلق تظهر كواحد من الأشكال الممكنة لانضمام المرسل إلى صورة العالم الذي قدم له، انضمما يُقوم ببحث التحري، عمل الباحث العلمي ويبحث المؤمن.

أهـما مساران سريديان لكل واحد منهما مرسل مختلف كفاعل؟ أم مقطعان مستقلان لمسار واحد هو نفسه الذي يترسمه تباعاً مرسل واحد؟ كل إجابة في هذه المرحلة من البحث، تكون مغالية، ولا تأتي بشيء لفهم الآليات المعرفية . الميدان لم يمهـد بعد والتحري ليس إلا في بداياته.

جدول ترجمة مفردات مفتاحية حسب ترتيب ورودها في النص:

ترجمة المفردات:

الفرنسية

- 1 - Morphologie
- 2 - Universalité
- 3 - Déductive
- 4 - Formalisantes.
- 5 - Déploiement
- 6 - Rigueur
- 7 - Sphères d'action.
- 8 - Impliqués
- 9 - Canonique
- 10 - Déplacement
- 11 - Uniformisation
- 12 - Don
- 13 - Statut
- 14 - Occurrences.
- 15 - Représentation
- 16 - Encatalysé
- 17 - conte
- 18 - Récit
- 19 - Syntagmatique.
- 20 - Récurrence
- 21 - Duplications.
- 22 - Triplications
- 23 - Signification.
- 24 - Totlité

العربية

- 1 . علم الصرف
- 2 . كونية
- 3 . استنتاجية
- 4 . مشكلة.
- 5 . الانتشار
- 6 . الصرامة
- 7 . دوائر الفعل
- 8 . المساهمون
- 9 . قواعدياً
- 10 . الانتقال
- 11 . توحيد الشكل
- 12 . المذبح
- 13 . الوضعية
- 14 . ورودت
- 15 . تمثيل
- 16 . معدل
- 17 . قصة
- 18 . الحكاية
- 19 . المركبي
- 20 . التكرارية
- 21 . المضاعفات
- 22 . مثالاثات
- 23 . التدليل
- 24 . كلية

25 - Intensité	شدة. 25
26 - Figuratives	التصويرية. 26
27 - Succession	التتابع. 27
28 - Dispositif	النظم. 28
29 - Sens	وجهة. 29
30 - Direction	اتجاه. 30
31 - Intentionalité	مقصدية. 31
32 - Sous - jacente	كامنة. 32
33 - Mission	المهمة. 33
34 - Examen de passage	الفحص الترشيحي. 34
35 - Episodes	الحلقات. 35
36 - Sujet	الفاعل. 36
37 - Reconnaissance	الاعتراف. 37
38 - Attribuer	إلحاق. 38
39 - Action	العمل. 39
40 - Concept opératoire	مفهوم إجرائي. 40
41 - Agenceurent	الرصف. 41
42 - Qête du sens	بحث عن المعنى. 42
43 - Contreversé	محل نزاع. 43
44 - Provocation	الإثارة. 44
45 - Consolidation	ترسيخ. 45
46 - Taches	أشغال. 46
47 - Logique	المنطقي. 47
48 - Arebours	معكوس. 48
49 - Graphique	الرسمي. 49
50 - Dispositif	منظومة. 50
51 - Génétique	وراثي. 51
52 - Après coup	في النهاية. 52
53 - Confrontation	المواجهة. 53



54 - Histoire	أقصوصة 54
55 - Morale	المعنوي 55
56 - Ogre	الغول 56
57 - Se superposer	تراكب 57
58 - Transactionnelle	تبادلية 58
59 - Polémique	تنازعية 59
60 - Transferts	انتقالات 60
61 - Conjonction	وصلة 61
62 - Disjonction	فصلة 62
63 - Ethnique	عرقي 63
64 - Elémentaire	الأولي 64
65 - Configuration	تشجيرات 65
66 - Figurative	تصويرية 66
67 - Restriction	حصر، تقييد 67
68 - Agrafage	إلحاق 68
69 - Manipulent	تحريك 69
7_0 Etat	الحالة 70
71—Faire	الفعل 71
72 - Agissants	عاملة 72
73 - Jonctions	الارتباطات 73
74 - Attributs	محمولات 74
75 - Syncrétiquement	التواجد معاً 75
76 - Composante	المكون 76
77 - Fait - être	يوجد الكينونة 77
78 - Ordre	فئة 78
79 - Le faire	الفعل 79
81 - Actualisé	الصيقة به 80
81 - Actualisé	محين 81
82 - Réalisé	منجز 82

83 - acteur	83. ممثل
84 - Eventuel	84. الممكن
85 - Acte	85. العمل
86 - Nature	86. الطبيعة
87 - Dimension	87. الحجم
88 . Organisation Syntaxique	88. التنظيم التركيبي
98 - Modi operandi	98. صيغة الإجراء
90 - Significandi	90. التدليل
91 - Performance	91. أداء
92 - Syntagme	92. مركب
93 - Performateur	93. إنجاري
94 - Etant	94. كائن
95 - Pragmatique	95. تداولية
96 - compétence	96. كفاءة الفاعل
97 - Marques	97. مميزات
98 - Modales	98. كيفية
99 - Descriptives	99. الوصفية
100 - Effectif	100. فعال
101 - Doté	101. متصرف
102 - En Puissance	102. بالقدرة
103 - Combinaison	103. توليفة
104 - Compatibles	104. الموافقة
105 - Développées	105. مطورة
106 - Emprunte	106. تفترض
107 - Prévisible	107. المتوقع
108 - Opérateur	108. الفاعل المنفذ
109 - Polarisés	109. متقاطبون
110 - Polarisés	110. التقسيمات
111 - Simulé	111. المتظاهر



112 - Instances	هیئات . 112
113 - Virtualité	افتراض . 113
114 - Originante	مولد . 114
115 - Taxinimique	التصنيفية . 115
116 - Ordonné	منتظمة . 116
117 - Tautologiques	الحشوية . 117
118 - Présupposé	متضمن . 118
119 - Virtuel	افتراضي / كامن . 119
120 - Vouloir - être	إرادة الكينونة . 120
121 - Wtre - voulu	كينونة . مراده . 121
122 - Subsurne	يشمل . 122
123 - Anthropo - morphes	مشخصة . 123
124 - Archi - actant	عامل . نمطي . 124
125 - Originant	المولد . 125
126 - Agir	الإحداث . 126
127 - Fait - Faire	يفعل . الإحداث . 127
128 - Conformité	مواءمة . 128
129 - Sanction	الإجازة . 129



المصادر والمراجع:

1. المصادر:

- Joseph Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive, méthodologie et application*, Hachette, Paris, 1976.

2. المراجع:

— المعاجم العربية:

— رشيد بن مالك، قاموس التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر 2000.

— بسام بكرة، معجم اللسانية، منشورات جروس — برس، طرابلس، لبنان.

— القاموس، فرنسي — عربي — لغوي — عام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

— القاموس، عربي — فرنسي، لغوي — عام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

— المعاجم الفرنسية:

- A.J.Geimas et J.Courtés, *Sémiotique: Sictionnaire Raisonné de La théorie du Langage*, Hachette, Paris, 1979.

- Joelle Gardes — Tamine, Marie Claude Hubert, *dictionnaire de critique Littéraire*, Cérés editions, Tunis, 1996.

- Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov, *dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, ed du seuil, 1972. ■



بروميثوس المقيد أصل العمل الرائع ومعناه

ترجمة
وفاء شوكت

تلاحق صورة پروميثوس سارق النار، الضمير الحديث: بدءاً من "غوتة" و"شيلي" وصولاً حتى فلاسفتنا المعاصرین، ستبقى ثمة علامات وشوادر لا حصر لها دالة على حضور ساحر لهذه الأسطورة، پرميثوس، في الواقع الحال أحد أبرز الشخصيات التي أبدعها مخيّلة الإنسان إطلاقاً. نعرض في هذه الدراسة للأسطورة . المأساة التي يرجع تاريخها إلى أكثر من ألفي عام.

لا يتعلق الأمر هنا "بأنموذج" فقط، أو بإبداع أدبي محض. پرميثوس بطل أسطوري قبل أن يكون شخصية مسرحية، ويسمى من "أسطوريته" هذه تأثيره وسحره. لم يفعل "إсхيل" في "پرميثوس المقيد" سوى تقديم تعريف فني راق لأسطورة وُجِدت قبله بزمن طويٍ؛ وهذا أمر لا يقل أبداً من شأن هذا الشاعر، بل على العكس تماماً. مع ذلك، ولفهم هذا العمل بمختلف وجهه وأبعاده، يجب إعادةه إلى سياق حكاية . أسطورة پرميثوس. إن عمل إсхيل يندرج بشكل طبيعي في هذه الأسطورة ويجد فيها جوهراً، كما تتردد فيها أصداوه. لكن، بدايةً، ما هي الأسطورة؟ وكيف يمكن أن تكون للأسطورة حكاية أو "تاريخ"؟ لا بد من بحث تمهيدي موجز في هذا السياق.

علم الأساطير والشعر

تعني الكلمة اليونانية "muthios" "ميثوس": حكاية، أسطورة، وهي نقىض "logos" "لوغوس": المنطق، "العقل". الأسطورة هي حقاً خرافية، خيالية، غير واقعية. لذا لا يمكن عدّها حقيقةً واقعة، على الأقل مثلاً تقدم نفسها. ليس صحيناً مثلاً، أن الناس تناولوا النار من بروميثوس أو من أي إله آخر، بل اكتشفوها وتملكوها بوسائلهم الخاصة.

لكن وإن تكن الأسطورة غير معبرة عن حقيقةٍ كاملة، يبدأن لها حقيقتها الخاصة. لا يجوز الحديث هنا عن الزيف واللاواقع في هذا المقام، فعلى أي شيء تقوم الأسطورة الخيالية؟ كان فلاسفة "عصر الأنوار" (القرن الثامن عشر) يرون فيها (الأسطورة) "كذبة مقصودة" يعزونها لمكر الكهنة الذين يستغلون لصلحتهم معتقدات الشعب الخرافية. بناءً على ما تقدم لا تكون الأساطير سوى خداع: فالدعاوة والبواعث الشخصية للأفراد (الاستغلال الماكر للبعض وسذاجة البعض الآخر) تكفي لإدراك سبب وجودها؛ ومن حيث المضمون يجدر بنا عندئذ الاكتفاء بملاحظة بساطتها وبدائيتها دون التركيز على فهم معانها الموضوعي أكثر مما ينبغي. هذا الأمر لا يرضينا كباحثين، إذ يجب عدم الوقوع في أسر هذا التفسير الخاطئ المتضمن سوء نية أحد هم أو هذيان الآخر. بل يجب تفسير الأسطورة على ضوء قوتها الموضوعية.

يجدر كل شعب علم أساطيره في إرث ماضيه الأكثر بعدها، في ماض يعود إلى مراحل التطور الاجتماعي البدائي: هناك يجب البحث عن الشروط التارikhية لتكون الأساطير. في المجتمع البدائي، كان مستوى الإنتاج الاجتماعي متدنياً للغاية: لم تكن قد تمت السيطرة على قوى الطبيعة، ولم يكن ذلك ممكناً إلا بواسطة المعتقد الوهمي أو الخيال⁽¹⁾. كان الناس يحاولون تلافي نقص التقنيات "بالسحر"، أي بمجموع أفعال تقليدية إيمائية تمنحهم الوهم بالسيطرة على الطبيعة، التي كان عليهم أن يتزععوا منها كل يوم وسائل عيشهم الآني. ولم يتوصل الناس إلى التعرف على موضوعية بعض التطورات الطبيعية وبعض العمليات التقنية الابتدائية إلا تدريجياً وعبر زمن طويلاً: في هذا السياق تحرر العمل المنتج جزئياً على الأقل من الوهم و"تقنيات السحر"، إلى أن أصبح الطقس السحري "ظاهرة مستقلة". في هذه الظروف ولدت الأساطير: في الأصل لم تكن سوى مشاركة صوتية والتعليق على الطقوس الشعرية التي يتجسد محتواها في الواقع سحري. على هذا الأساس تكونت

(1) المرجع "ماركس": إسهام في نقد الاقتصاد السياسي، 1966، Editions soeiales، p. 174



تدربيجاً الميثولوجيا. أي مجموع الصور والمعتقدات التي اكتسبت بدورها، نسبةً إلى الطقوس الأولية، استقلالاً نسبياً خاصاً بها⁽¹⁾.

عوامل سلبية إذاً. مثل عجز الناس البدائيين أمام جبروت الطبيعة، وحياتهم الاجتماعية الضيقة. تحكمت بتكون الأساطير البدائية. هل يجب إذاً تجاهل هذه القصص "اللاواقعية" وحصرها في دائرة الحكايات المروية للسدج والأطفال؟ كلا، فعلى الرغم من الضعف المنسوب إلى الأساطير، إلا أنها تدل على الجهد "الأولي" المبذول للسيطرة على الطبيعة و"أنسنتها" بوساطة السحر.

كتب مكسيم غوركي: "لا تعكس القصص والأساطير القديمة خوف الإنسان أمام الطبيعة؛ بل على العكس تؤكد انتصاره عليها، كما تؤكد قوة الكلمة السحرية القادرة على تذليل مقاومات المادة الرهيبة والظواهر الطبيعية"⁽²⁾.

انطلاقاً من ذلك، الأساطير ببساطة ليست عبئية، إنها، على العكس ذات مغزى إنساني غني. كان "بول إيلوار" يتحدث عن الحاجة الجوهرية للإنسان، لأن يدرك باستمرار تفوقه على الطبيعة، ليحمي نفسه منها، وليتغلب عليها⁽³⁾: كان يبغى من وراء ذلك التدليل على ضرورة الشعر وأساسه. على الخيال المدع - هذا يعني .حسب إيلوار - "أن الأساطير البدائية شعر في الأصل، شعر يمنع القوة". يرى إيلوار أيضاً أن وظيفة الأساطير خلق الشروط الذاتية الكفيلة بحث جهود البشر (التي ما تزال محدودة جداً) ودعمها للسيطرة على العالم وتحسينه. لهذا السبب تمكنت الأساطير من الصمود أمام شروط تكونها التاريخية، ومن ثم خدمة الشعراء والفنانين كل هذا الوقت المديد، الذين تابعوا بلورتها في أعمالهم الفنية وأعطوها معنى كونيأ.

إن الميثولوجيا اليونانية علم إنساني غني بامتياز. ذلك أن اليونانيين القدماء عاشوا مرحلة تطور اجتماعي سريع وكامل، تطور كلاسيكي مستمر، لم يتوقف مثلاً حدث عند سكان منطقة بلاد "ما بين النهرين" أو "مصر" مثلاً. عند الأشكال الاجتماعية الجامدة "للاستبداد" الشرقي. في غضون هذا التطور اغتنمت الصور الأسطورية الموروثة من المجتمع البدائي، كما تحولت وتأنسنت وهكذا لم تشكل الميثولوجيا ترسانة الفن الإغريقي فحسب، بل وأرضه "المغذية" أيضاً، كما قال

(1) توجز هنا حصيلة تحليل جورج ثومسون، في *the first studies in ancient greek*، في *المجلد II*، *plilosokbers*، لندن 1955، ص 45 – 47. نقل بالمناسبة ابن دراستنا المتواضعة تدين بالكثير، وأكثر مما يمكننا الإشارة إليه في مراجعنا، إلى الأعمال الرائعة لهذا العالم الإنكليزي الكبير، الذي هو أيضاً ماركسي بارز.

(2) م. غوركي: "في الفن"، مقال ظهر في مجلة *Europe*، فبراير / مارس 1960، ص 107.

(3) بول إيلوار: «الوضوح الشعري» (*Evidence poétique*)، *Donuer à voir*، Gallinard، 1939، ص 8.

"ماركس" الذي أشار بدقةٍ إلى الطابع "الفن اللاوعي" للإبداع الأسطوري الشعبي: لقد خلق تاريخ اليونان القديمة الشروط المؤاتية، بوجهٍ خاص، لتحول الميثولوجيا، إلى فن، وإثراء الفن بالأسطورة.

يعتبر هذا السحر والثراء الرائع ثمرة طفولة البشرية التاريخية التي وصلت هنا إلى أعلى درجات "تفتحها"، والتي نريد نشرها في العالم عن طريق "پرومیثوس المقید". هذه التحفة الأدبية العالمية. فهنا يجد الإبداع الأدبي الفردي فعلاً أساسه في الإبداع الأسطوري الجماعي: على هذا النحو يكمل الإبداع الأدبي الفردي ويُتمّ أسطورة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الإنساني. وهذه هي "الأرض المغذية" - كما قال "ماركس". لعبقريّة إسخيليوس الشعرية.

أصول أسطورة پرومیثوس

ما الشكل الأصلي إذًا لأسطورة پرومیثوس؟ تصعب الإجابة عن مثل هذا السؤال إلا بطريقة تخمينية. ففي معظم الأحيان تضيق أصول أسطورة ما في ماضٍ غابر سابق جدًا لظهور أولى الدلائل المكتوبة، بحيث لا تنقل لنا هذه الأخيرة سوى روايات متاحرة نسبياً يكون النص الأسطوري قد خضع فيها تاليًا لغيرات وتحويرات خطيرة. لا يحتاج الأمر إذًا إلى عناء كبير حتى تبدو مسألة الأصول أمراً متعذر الحل عمليًا. عدا ذلك، لا تُطرح هذه المسألة أحياناً بطريقةٍ خاطئةٍ نظرياً؟ من الخطأ الاعتقاد هنا. كما يحصل عموماً في أساس كل تحول أيديولوجي. وجود نوع من نقطة انطلاق مطلقة، أو معطىً بسيط وبدائئي يكون ظهوره المفاجئ المحسّن معزولاً عن أيّة "مادةٌ فكرية موجودة قبله" (إنجلز). والأساطير اليونانية على أي حال، تؤكد بوجهٍ خاصٍ مثل هذا الرأي أو المسلمة. فكلما توغلنا في تاريخها تبدو لنا دوماً كأجزاءٍ مكونةٍ متممةً لـ"ثقافة"، ترتكز على إرثٍ واسع الغنى والتعقيد.

تأسِيساً على ما سبق، تحافظ دراسة الأصول على كل معناها وتتصبح مسألة مشروعية ومحسوسة: سيتوفر لنا أساس متين نرتكز عليه إن نحن أدركنا العلاقة المباشرة والضيقة جداً في الأصل، التي تربط الأسطورة بالمارسة الاجتماعية، وبصدق أكثر بالعمل المنتج. والحال أن هذه الرابطة هي أيضاً هنا شديدة الوضوح؛ فأسطورة پرومیثوس هي أسطورة استيلاء بني البشر على النار.

كان استخدام النار في الأعمال المنزلية أولى التقنيات التي أحرزتها البشرية⁽¹⁾ وكان لها أهمية بالغة جداً. أتاحت النار للبشر طهي الطعام وتنوع أصنافه، حمّتهم من البرد ومن الحيوانات المفترسة، وأخيراً أخذت تؤدي دوراً مهماً في صناعة الأدوات. وتضاعفت استخدامات النار تقنياً بوتيرة عجيبة بداعياً مما سمي بـ"الثورة النيوليتية" عندما بدأ الناس بإنتاج مصادرهم الغذائية بأنفسهم (ظهور الزراعة وتربية الماشية) بعد أن اكتفوا إلى ذلك الحين بالموارد الغذائية التي وفرتها لهم الطبيعة. فيما بعد تعلم الحرفيون المهرة رفع درجة حرارة أفرانهم أكثر فأكثر إلى أن حصلوا بفضل ذلك وعلى امتداد آلاف السنين على سلسلة مهمة من الاكتشافات المؤثرة: صناعة السيراميك، التعدين، صناعة الزجاج والجبس وإنتاج مختلف الموارد الملوثة⁽²⁾.

هكذا ضمن الإنسان لنفسه مع النار السيطرة على قوة طبيعية جبارة سيستخدمها من الآن فصاعداً لتغيير الطبيعة جاعلاً من انتصاره الأول أداة أو وسيلة لانتصارات جديدة!

خلُدَّ هذا الانتصار المثير الموجل في القدم لدى الشعوب المختلفة بأساطير⁽³⁾ لا تحصى. في الفلكلور الفرنسي مثلاً نجد حكايات حول طائر مُحسِّن طار إلى الشمس ليأتي بالنار للناس⁽⁴⁾. أما الإغريق فكانوا يعزون عادة هبة النار للإله بروميثوس الذي، كما يقولون، أحضر لهم شرارة من الشمس⁽⁵⁾ وضعها داخل عصا مفرغة.

هذه هي على ما يبدو النواة الأولية لأسطورة بروميثوس. لكن كل شيء يسمح لنا بافتراض تجاوز هذه المعلومة الأولية البسيطة، ولتكتسب الأسطورة فيما بعد غنىً وتعقيداً كبيرين. بالنسبة إلى الإغريق (الذين دخلوا التاريخ تقرباً عندما كان عصر الاكتشافات التي ذكرناها سابقاً قد بدأ ينتهي) صار الانتصار على النار ممراً لكل

(1) استطاع العلماء المتخصصون بـ«صور ما قبل التاريخ» ثبات أن «إنسان بكين» (إنسان منقرض يرقى إلى العصر البليستوسيني) كان قد عرف استخدام النار.

(2) ظهرت: «فنون النار» هذه وتطورت في الجزء الشرقي من حوض البحر الأبيض المتوسط قبل أربعة آلاف سنة من عصرنا، أما آخر كسب مهم – وهو صهر الحديد – فجاء عند نهاية الألف الثانية. تم ابتكار الروابط الوثيقة التي تربط هذه الاكتشافات المختلفة التي تسمح عبر ذلك ببناء وحدة عملية النطوير التقني الواسع، «الصعود البوميتوسي» بشكل لا يلتقطه من قبل أندريه لوروا – غورهان: «الحركة والكلمة، المجلد 1، آلبان ميشيل 1964، ص 245 – 249.

(3) المرجع «فرنر»: «أساطير حول أصل النار – لندن 1930.

(4) المرجع لويس سيشان: «أسطورة بروميثوس 1951 P.U.F. – ص 6 وما تلاها.

(5) كان الأرجينيون يعزون إلى ملكهم الأول فورونيون اكتشاف النار، وتبعد نشيد هوميروس إلى إرميس (البيت 108 وبعده) يعود فضل الاكتشاف إلى هذا الإله.

انتصارات البشر اللاحقة على الطبيعة⁽¹⁾. بهذا الشكل اكتسبت الأسطورة أبعاداً جديدة: لم تعد مجرد حكاية تبحث في "علم الأسباب⁽²⁾ والأصول"، أو احتفاءً بذكرى شعائرية لتملك النار، بل تجسداً وتعبيراً عن النضال المتجدد دوماً الذي يبادره البشر ضد الطبيعة للسيطرة عليها، علماً أنه كان مقدراً لها أن تتجدد باستمرار، تكيفاً مع التطورات الحديثة للسوق النهائي الذي يشكل صورتها.

لكن هذه العملية. تطور القوى المنتجة. ليست بسيطة أو خطأ صاعداً بانتظام. لم يكن ممكناً استمرار التقدم التقني بعد أن وصل إلى درجة معينة إلا عبر التقسيم الاجتماعي للعمل ويتملك أقلية جزءاً من الثروات المنتجة بفضل عمل أغلبية أفراد المجتمع. ومن الآن فصاعداً أضحى شرط تطور القوى المنتجة رهناً باستغلال الإنسان للإنسان، وانقسام المجتمع إلى طبقات متناحرة. وهذا بدأ المجتمع البدائي المشاعي بالتفكير.

بدءاً من هذه المرحلة صارت الأساطير والتقاليد الموروثة عن المجتمع البدائي تأخذ معنى جديداً: استولت الطبقات المتناحرة عليها وعملت. جاهدة لاستغلالها لصلاحتها. وبدأت الطبقات السيطرة. إحساساً منها بالحاجة لتسوية وضعها المميز. بتأويل الأساطير بما يخدم استمرارية سيطرتها. هنا تغيرت طبيعة الميثولوجيا تبعاً لذلك. بهذا الصدد كتب "روجيه غارودي":

"في القبيلة البدائية لم تكن الميثولوجيا سوى تعليق خيالي لكن فوري، على لعبة القوى الطبيعية، كانت قصيدة تلقائية لحرية حركة الفرد. ومع انقسام المجتمع إلى طبقات، اكتسبت الميثولوجيا طابعاً دينياً..."⁽³⁾.

ينطبق ما تقدم على أسطورة بروميثوس: في البدء عبرت هذه الأسطورة عن الكرباء الجماعي لبني البشر في معركتهم المشتركة ضد الطبيعة فحسب، لكن كان لا بد، ومع مرور الزمن، أن تغير بعمق منذ أن نتج عن هذا الصراع صراع آخر، وهو صراع الإنسان ضد الإنسان.

(1) يبدو هذا واضحاً، كما سترى في مأساة «إيسخيليوس». انظر أيضاً «كزينفون»: «أشياء جديرة بالذكر

(2) توصف على هذا النحو الأساطير التي تدعى شرح أصل هذه أو تلك الخاصية من الواقع على طريق «قصص هكذا» لـ«كيللينغ».

(3) روبيه غارودي: «قواعد الحرية». 1950 - ص 35.



هيزيود Hesiode

في ملاحم هوميروس البطولية المشبعة بالفن لا تبرر أسطورة بروميثوس، ربما لأنها شعبية جداً أو لارتباطها بالعمل وحياة العمال، لكنها أخذت مكانها في الروايات المكرسة لقادة الفتوحات الحربية. كان الشاعر "هيزيود" أول من جمع التراث الأدبي الملحمي، وأعطاه معنىًّا جديداً، وسكب في ترسانة الشعر الإغريقي بعضًا من الفلكلور الشعبي، لذا ندين له بالرواية الشهيرة لأسطورة بروميثوس.

عاش "هيزيود" في Béotie "بويثيا"⁽¹⁾ في القرن الثامن قبل الميلاد. في ذلك الزمن كان قد اتضح أكثر الفرز الطبيعي في المجتمع اليوناني، وأضحي التجمُّع البدائي بمثابة ذكري، كما تطَّورت الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج (لاسيما الأرض)، كان التمايز الاجتماعي بموازاة ذلك يزداد خطورة. تكونت أوليغارشية من كبار المالك راحت تتفاخر ببنادخها وجبروتها، في حين كان صغار المالك يحصلون بصعوبةٍ بالغة من الطبيعة على ما يكفي لسد حاجاتهم الضرورية جداً. ونظراً لأن "هيزيود" كان فلاحاً صغيراً فقد عَبَرَ مرَّة إثُرَة عن استياء طبقة الفلاحين. لكن لم تكن الظروف مؤاتية آنئذ لانحراف هذه الطبقة في نضال سياسي نشط ضد النبلاء أو كبار ملاكي الأرض. منْ هنا نشأ تشاوُم "هيزيود" وأخيراً استسلامه للطبقة المهيمنة. كان يعارض بمرارة باسم العدالة أناانية "الكبار" ويتذمَّر من جحود الطبيعة، لكنه كان يحضر المؤسِّاء مثله، من جانبٍ آخر، على الطاعة والاستسلام للقدر والمصير. لكن لماذا تجري الأمور على هذا النحو، باتجاهٍ واحد؟ لماذا كُتب على البشر العيش هكذا؟ قصة بروميثوس تحمل الإجابة.

يروي "هيزيود"⁽²⁾ كيف عاش الجنس البشري في الأزمنة الأولى سعيداً، بلا عمل وبلا مرض ودون أن يحتاج إلى كسب قوت يومه بعرق جبينه. كان ذلك عصر الإله "كرونوس"، "العصر الذهبي". كانت الأرض تنتج بذاتها كل الخيرات الضرورية للحياة، ويتمتع البشر بها سواسية. ثمة هنا بدون شك ذكري مثالية "للشيوعية البدائية". ويضيف هيزيود قائلاً إن البشر كانوا يعيشون في ذلك الزمان بمعية الآلهة، "إخوتهم الأقوى"، غير أن خطيئة بروميثوس المزدوجة، "ابن الجبار جايبث"، و"حورية البحر كليمين"⁽³⁾، قد ألغت هذا الوضع السعيد.

(1) منطقة في اليونان القديمة، شمال «آيتك»، كانت عاصمتها «طيبة» يتضمن اليوم اسم بويثيا البلد القديم لهذا الاسم وجزءاً من «فوسيديا».

(2) المرجع: «نسب الآلهة الوثنية» الأبيات 517 إلى 616؛ «الأعمال والأيام»، الأبيات 43 إلى 105.

(3) «أبناء السماء والأرض»، كان «الجبابرة» أشقاء كرونوس والأوثانيديات.

خلع "زيوس" والده "كرتونوس"⁽¹⁾ عن العرش وحكم العالم. عند ذلك تخيل بروميثوس "الحادق" أن بوسعه خداع ملك الآلهة الجديد لحساب البشر: أثناء مأدبة جمعتهما معاً قدم بروميثوس للبشر أفضل قطع اللحم، ولم يبق للآلهة سوى العظام المكسوة بطبقة من الدهن. غير أن زيوس العليم بكل شيء اكتشف الحيلة، لكنه وافق على هذه القسمة الغادرة التي . كما يشرح هيزيود. بقيت سائدة منذ ذلك الحين في أضاحي الحيوانات: يحتفظ البشر لأنفسهم باللحم، ويقدمون الدهن والأحشاء والعظام للآلهة. لكنها جريمة استحقت العقاب: صادر زيوس النار من البشر.

ذهب بروميثوس "صاحب الأفكار الماكرا" وسرق النار من السماء وأعادها للبشر. إثرها عاقب زيوس الغاضب بروميثوس بصرامة: أوثقوه على عمود في طرف العالم. صار الشهير الأرلي⁽²⁾، سارت النار شاهداً من الآن فصاعداً على جبروت زيوس، مثله مثل "الجبابرة" المسجونين تحت الأرض. عوقب البشر أيضاً: أرسلت الآلهة إليهم "پاندورا" المرأة الأولى، "حواء" الإغريقية التي شكلها إيفايستوس الإله الحداد بواسطة التراب والماء، وبناءً على طلب زيوس. حملت هذه الخلوقية المثيرة والشديدة جرعة مميتة، سُوّل فضول إبيميتوس⁽³⁾ له أن يفتحها. احتوت الجرة على شتى الشرور التي أثقلت كاهل البشر منذ ذلك الحين: الأمراض، السوم، العواصف والحروب، "سلالة النساء الملعونة، وخاصة العمل الشاق الذي أرغم الناس على القيام به منذ الآن، في أرض قاحلة مُجذبة. وحل "عصر الحديد" محل "العصر الذهبي".

تلك هي الرواية "الهيزيودية" للأسطورة: يلاحظ تقدير النار فيها بوجهٍ خاص نظراً لدورها المهم في طهي الطعام . غذاء الإنسان⁽⁴⁾. لكن يجب ألا يحجب الجو الريفي الذي أحاط بالقصة عنا طابعها المتطور غير البدائي. يبدو أولاً أن الأسطورة

(1) «أبناء السماء والأرض»، كان «الجبابرة» أشقاء كرونوس والأوقيانسيات.

(2) أسطورة تحرير بروميثوس المرتبطة بسلسلة فتوحات «هرقل»، هي على الأرجح لاحقة لهيزيود: الأبيات 523 – 533 الماخوذة من «تنسب الآلهة الوثنين» تدور حول هذا التحرير الذي يعتبر تحريراً للقصة.

(3) شقيق بروميثوس انطلاقاً من علم الاشتراق الكلام عند الإغريق، يعني اسم بروميثوس (المتنبئ، العارف بالمستقبل). أما اسم إبيميتوس الذي تشكل على غرار ذلك فيعني (المندرك بعد حين، أو في وقت متاخر) فيجعل منه شخصاً عكس أخيه بطبعه ودوره. وبصرف النظر عن س. ج. جونغ، الذي يرى في الثاني بروميثوس – إبيميتوس ازدواجية أسطورية أصلية في كتابه ("المكار الإلهي" – جنيف، 1958) فمن المرجح أن شخصية إبيميتوس لا تمثل إلا عنصراً ثانوياً متحتراً من الأسطورة؛ من جانب آخر فإن إبيميتوس لا يظهر في روايات عديدة للأسطورة، ولا في ترجمتها «إسخيليوس».

(4) قراءة (ج. دوميزيل): «مادية الخلود»، باريس 1924، الفصل الرابع.

قد احترزت في معلومات روائية سردية، أي أصبحت مستقلة تماماً عن أي عنصر شعائري. إنها تعيدنا إلى ماضٍ أصيل لا يستطيع أي سحر أن يعيد له الحياة، ولا يتم استحضارها إلا ابتعاء منقعة مزدوجة: لتأمل لاهوتَيَ حول أسباب البوس القائمة، ولتنبيهِ أخلاقي بخصوص العواقب الوخيمة للزندقة والزهو والتکبر. وذلك بما يوافق تماماً الشكل الأدبي للرواية الملحمية التي تبناها هيزيود. وهكذا، بينما ستبقى الأسطورة في أثينا (كما سنرى فيما بعد)، مرتبطة بمارسات شعائرية

ظللت نشطة جداً حتى العصر الكلاسيكي، ستجد عند إسخيلوس تعبيراً مأساوياً. من هنا يمكننا أن نستخلص نتيجةً غريبة، وهي أن رواية هيزيود للأسطورة أكثر تطوراً منها عند إسخيلوس رغم أنها سابقة لها بثلاثة قرون. يتأكد هذا الافتراض حين نقارن (مضموني الروايتين): كل شيء يشير إلى أن قصة هيزيود كما العادات الآثينية الأكثر قدماً المتعلقة بشخصية پروميثوس لم تعرف حادثة توزيع اللحم الماكرة، ولا صراع زيوس مع پروميثوس، ولا حتى عقاب هذا الأخير المادي والأخلاقي الذي كانت سرقته سبباً لذلك.

في شرحهم لهذه الاختلافات ذهب بعض الباحثة إلى حد الافتراض بوجود أسطوريتين منفصلتين وشخصين مختلفين: پروميثوس الأيوني . الآتيكي⁽¹⁾ (الآثيني) المعلم المحسن لـ"فنون النار" ، وپروميثوس الفظ، سارق النار المacock من قبل زيوس. سوف لن نناقش هنا هذه الفرضية "الثنائية" ، فهي تواجه بالرفض عموماً وغير معتمدة. إذاً لماذا هذه "الثنائية"؟ فمثيل للاقتناع بأن بعض عناصر الرواية الهيزيودية، الغائبة في التقليد الآثيني القديم، لم تكن تنتهي للنهاية الأولى للأسطورة، التي احتفظت في "أثينا" بجواهرها الأولى، في حين تعرضت في "بويثيا" لبعض التحريف.

إن المعطيات التي تقدمها لنا الدراسة "الوضعية" للمصادر لا تكون مكتملة إلا عبر تحليل لرواية هيزيود في ضوء المادية التاريخية. تبدو "تحويرات" القصة الخيالية عندئذ بمثابة انعكاس (أيديولوجي) فكري للتطور الاجتماعي: إذا كانت قصة پروميثوس قد اغتنمت بعناصر جديدة وطراً تحول على معناها العام، فذلك لأنها صارت تعبّر من الآن فصاعداً عن عالم اجتماعي آخر في الانقسام أكثر فأكثر وبشكل عميق مبتعداً، على هذا النحو، عن الشكل البدائي للمجتمع حين ما ولدت الأسطورة.

لأخذ مثلاً أسطورة "پاندورا"⁽²⁾، القصة المستمدّة من طقس شعائري رافق المجتمعات الزراعية القديمة في العصر الحجري الأخير . صناعة الفخار. في تلك

(1) الآتيك: شبه جزيرة اليونان، تقع بين خليج «إيجيما» وبحر «إيجي» باستثناء ضواحي «أثينا».

(2) (ج - ثومسون): دراسات في المجتمع الإغريقي القديم، المجلد 2، ص 48 - 49.

المجتمعات كان تقسيم العمل ضعيف التطور، وأدت النساء في الغالب دوراً اقتصادياً كبيراً جداً. فريات الاقتصاد المنزلي هن اللواتي دفعن بالإنسانية للانتقال من مرحلة جمع الغذاء إلى مرحلة الإنتاج الزراعي؛ وهن أيضاً من صنعن الجرار من الصلال المشوي في النار، لحفظ الطعام. لا يكمن الطابع الثوري لهذه التقنية الجديدة فقط في الإسهام الحاسم الذي قدّمه الآلات الجديدة المصوّعة مع التطور الاقتصادي الزراعي، بل يكمن أيضاً في حداثة طريقة التصنيع نفسها. التحويل الكيميائي⁽¹⁾ للمواد انطلاقاً من مقادير محسوبة. لكن هذه العملية الكيميائية بقيت غامضة في أذهان هاتيك النساء اللائي نجحن بها تجريبياً. كيف أمكن تحويل الصلال إلى مادة صلبة تتمتع بتكوين جديد دائم. لم يُفهم هذا التحول النوعي إلا كظاهرة سحرية. حتى في عيون تلك الصانعات لم تكن الجرة تبدو إطلاقاً كشيء مصنوع: كانت كائناً حياً موّرعاً لثمار الأرض، النبع الأنثوي للحياة والخصب. وهكذا أيضاً كانت "پاندورا" الإلهة الأم المخلوقة من الصلال والماء من قبل إله النار⁽²⁾.

ندرك هنا الرابط بين أسطورتي پاندورا وبروميتوس القائم قبل مرحلة سابقة جداً لقصة هيزيود. لكن لاحقاً ومع اتساع تقسيم العمل وظهور الملكية الخاصة وزوال نظام الأمة (نظام الأسرة القائم على سلطة الأم)، لم تعد صناعة الخزف نشاطاً بيئياً خاصاً بالنساء، بل أصبح عملاً فنياً أوكل إلى الرجال⁽³⁾. بذلك نشأت علاقات إنتاج جديدة أصبحت النساء بموجبها تابعات اجتماعياً واقتصادياً.

هنا أعيد تأويل الأسطورة القديمة: فيما أن المرأة كانت مضطهدة كان لا بد وأن تظهر ساخطة، وعلى هذا الأساس جعلوها مصدر جميع الشرور. فأصبحت ربة الأمة القديمة پاندورا في الرواية الهيزيودية، تلك المرأة حاملة الجرة التي تحوي جميع المصائب. بذلك فقدت الأسطورة روابطها الأصلية مع العمل الإنتاجي (صنع الخزفيات)؛ وتبدلت في آن معها طبيعة العلاقة التي تجمع الأسطورتين شكلاً وأخذت طابعاً تندررياً. فلم يعد بروميتوس خالق پاندورا، بل خالق فرصة صنعها من خلال الجريمة التي ارتكبها؛ وهيفا يستوس (إله آخر للنار) هو الذي سيشكل لاحقاً هذه المخلوقة المشؤومة⁽⁴⁾.

(1) (غوردون تشابلد): «ولادة الحضارة» - جنيف، 1964 - ص 87.

(2) يبدو أن الطابع المحسن الذي كانت تملكه هذه الإلهة هو في الأصل مؤكد في اسمها (طبقاً للاشتقاق: «التي تعطي كل شيء»).

(3) تحدد هذا التغيير بتطور تقني فاصل: اختراع دولاب الخزاف. (راجع: غوردن تشابلد، العمل المنكر سابقاً).

(4) اعتمنت الرواية القديمة التي تعزو خلق المرأة الأولى إلى بروميتوس في التقليد الآتيكي، الذي يبدو هنا أيضاً أقل تحريفاً من التقليد البيوثي (المرجع: ل. سيشان، العمل المنكر ص 103).

الأمر واضح إذاً: فقد وصلت الأسطورة إلى هيزيود في شكل محرف إلى درجة عميقة بحيث ضاعت معالم المعنى الأولى مع تطور العلاقات الاجتماعية لاحقاً. تؤدي تحليلات أخرى إلى نتائج مماثلة: نتج عن خصومة بروميثوس مع ملك الآلهة تراتبية سيادية ما كان يمكن ظهورها في المعتقدات الدينية البدائية جداً. وهذه التراتبية لم تتطور إلا مع بروز الامتيازات الطبقية، وما ينجم عنها من صراعات اجتماعية حادة في المجتمعات الإنسانية^(١).

أصلاً لم يكن زيوس يمثل سوى القوة الطبيعية صانعة المطر والرعد، لكنه فيما بعد بسط سيادته على الآلهة الآخرين وأرغمهم على الاعتراف به بعد صراعات مريرة طبعاً. من هنا نشأت هذه النزاعات الإلهية التي تشكل المادة الرئيسية لرواية هيزيود. وضمن هذا الإطار برزت خصومة زيوس وبروميثوس. تجلّت الفروق الاجتماعية في العالم السماوي، ووُجد العنف انعكاساً له في مجتمع الآلهة.

في الوقت ذاته بدأت تتحول العلاقات بين البشر والآلهة. لم يكن الناس الأوائل يعرفون سوى الأرواح أو القوى الخفية التي حاولوا السيطرة عليها بوساطة السحر وليس بالصلوات والأضاحي.

فهذه الأخيرة (أي الأضاحي) لم تظهر إلا بعد أن أصبح الطوطم^(٢) الأول إلهًا. كائناً سامياً غيراً ومسطراً. لذا وجّب استمالته بتقديم القرابين^(٣). صار من الضروري تبرير هذه الممارسة الدينية الجديدة. على هذا الأساس نشأت أسطورة هيزيود حول الأضاحي. فقد اعتبر بروميثوس باكتشافه النار وتعليمه البشر طهي اللحوم واضعاً للأضاحي والقرابين أو مؤسساً لها. غير أنه كان يجب شرح ما هو أهم من تقديم الأضاحي. أي التناقض القائم بين البشر والآلهة، علاقة خضوع البشر الجديدة للآلهة التي كانت الأضحية علامتها. موضوعاً، كان هذا التباعد بين البشر والآلهة انعكاساً للتناقضات التي أخذت تتطور في المجتمع الإنساني وتترافقه. إلا أنه في ذلك الحين لم تكن هذه العلاقة مفهوماً بشكلها الموضوعي. كان العالم الرياني انعكاساً خيالياً للواقع الاجتماعي. فالعقوبة الإلهية والظلم الذي يقع على الناس بسببها صار يبدو جزاءً عادلاً. إن ظاهرة الانقلاب "الأيديولوجي" الناجمة عن الحركة الواقعية التاريخية هي المحددة بالضبط لحالة الاستلاب "الديني".

(١) قراءة س. هانشولين: *أصول الدين – المطبوعات الاجتماعية*، 1955، ص 116-121.

(٢) الطوطم (حيوان يعتبر ذات صلة خاصة بفرد أو بقبيلة فيتخد بذلك رمزاً – وتنـ يمثل هذا الحيوان).

(٣) المرجع: ج. ثومسون «دراسات في المجتمع الإغريقي القديم»، المجلد الأول: *The Prehistoric Aegean* – لندن، 1954 ص 49-51.

هنا نشأت قيمة شرح مسبّبات الأسطورة والقيمة التعليمية للرواية بوجه عام: يظهر الاهتمام جلياً بالأسطورة من أجل تقديم تحليل مقنع يشرح للمخطهدين سبب بؤسهم من أجل أن يقبلوه كقدر محتوم ومشروع. هُزمَ بطل البشرية^(١) بالقوة وأحبط حيله بذكاء ملك الآلهة المعصوم من الخطأ. أما البشر فقد رهم أن يتحملوا دائماً ثقل هذه الهزيمة. ومن هنا نشأ وضعهم المحزن ونشأ كذلك الفلاح وعدااته مقابل أجر هزيل.

هذه هي سلطة زيوس: لا يقوى أحد على الإفلات منها، حتى بالحيلة؛ برميتوس مثال شاهد على ذلك. وبأخذ الدرس أهمية أكثر شمولية أيضاً. إذ يقول هيزريود: "مجنون حقاً من يقاوم من هو أقوى منه. على كل فرد معرفة حدوده الخاصة، التزام الحذر في كل شيء والرضى بالقسمة المقدّرة له. من الخطروالمخالف للقوانين الطبيعية أن نعمل أنفسنا بأعمال وطموحات كبيرة جداً، وهذا يعني منافسة الآلهة على هذا النحو يمكن تلخيص عبارة الحكاية بما يلي: الطابع القمعي المميّز لشئى الطبقات المستغلة. ■

(١) يبدو أن المحتوى الإيجابي لأسطورة برميتوس أصلًا لا يزال يبرز في تصاعيف رواية هيزريود. من هنا سبب التشوش الذي يظهر في تقديمها صورة برميتوس: يوصف أحياناً بـ«الشجاع»، («نسب الآلهة»، 565)، «الأعمال والأيام»، بيت 50) أو «المحسن»، («نسب الآلهة»، بيت 614). وبينما أن الكاتب احتفظ في قراره نفسه بتقدير بطل الانتصار الأول الكبير للبشر على الطبيعة، لكن المهم في الرواية الهيزريودية هو أن إحسان برميتوس سببه الانتقام الكارثي المهلك للبشر الذي هيّأه أسبابه برميتوس. لكن الوجهية زيوس قاسية عديمة الرحمة، والشاعر يشتكي منها. لكن قوة زيوس بنظر هيزريود توسيع أساس سلطته: زيوس إله قدير، ويفترض أن يكون قانونه عادلاً؛ وإذا اضطهد وعاقب بقسوة، فذلك استحقاق أكيد له مسوغاته.



اليهود وأموسيقى بعلم الموسيقار ريتشارد فاغنر

ترجمة
د. نواف نعيف

قبل مدة قصيرة أثيرت في "المجلة الموسيقية الجديدة"^(*) قضية "الذوق الفني اليهودي"، وسرعان ما نشببت الخلافات بهذا الصدد.

فقد أسف الدفع عن الذوق الفني اليهودي والتشكيك به عن نقاش ساخن. ويبدو لي شخصياً أنه ينبغي الانتباه في هذا النقاش وبالدرجة الأولى إلى مسألة مبدئية مهمة يؤمن بها قوبلت حتى الآن إما بصمتٍ من جانب النقد، أو نوقشت بحرارة وانفعال مفرط.

على أنَّ مهنة النقد في هذه الحالة كان يمكن أن تكون نبيلة على نحو خاصٌ، لأنَّه دون الانحطاط إلى مناقشة ما اختلفَ فيه النقد نفسه، دون الإساءة بذلك إلى جوهره بالذات، كان على النقد أن يكتفي بالتعامل مع الواقع الأكيدة والظاهرة بوضوح.

(*) «Neue Zeitschrift Fur Musik».



وبين الواقع العالية القيمة التي تهمّنا في هذه القضية هناك قبل كلّ شيء النفور الداخلي العميق من كلّ ما هو يهودي، وهو نفورٌ نعرفه جميعاً، ويُميّز الشعب بأسره، ويظهر جلّياً على الدوام.

إننا نرحب هنا بتفسير هذا النفور العميق من جانب الشعب إزاء اليهود وحدهم في الفن، وفي الموسيقى حسراً. وسنغضّن الطرف عن مجال الدين والسياسة... فاليهود، من الناحية الدينية، أعداء أداءً منذ القدم، بل وغير جديرين حتّى بالكره... أمّا في السياسة الصرف فإننا، وإنْ كنّا لا نتصادم معهم، مستعدّون دائمًا لتمكينهم من إقامة مملكةٍ جديدةٍ في القدس. ويبقى لنا أنْ نعرب عن شديد أسفنا لكون الدوق روتشفيلد رفض بحذق كبير شرفَ أنْ يكون ملكاً لليهود، وفضلَ أنْ يصبح "يهوديّ الملون".

ولكنْ حين غدت السياسة عندنا ملكاً للمثاليين أنَّ وضع اليهود القانونيَّ المميز يستدرُّ العدالة الإنسانية. وأيدَ هذه النّظرة بالذات ما ظهر لدينا أنفسنا من طموح إلى التحرر الاجتماعيَّ. وهنا تحديداً ينبغي علينا أن نبحث عن أصل كفاحنا في سبيل تحرير اليهود، إذْ ظللنا في هذا السياق نكافح على الدوام في سبيل مبدأ مجرّد، في سبيل فكرة، وليس في سبيل تحرير اليهود كشيء ملموس. ويعود سبب ذلك إلى أنَّ ليبراليتنا برمتها لم تتكتشَّف إلا عن لعبةِ عقل قصير النظر، لأننا شرعنا بتحرير شعبٍ لا نعرفه، وبطبيعة الحال نتحاشى أيَّ علاقةٍ معه. وعلى النحو نفسه تماماً فإنَّ حماستنا في الدّود عن مساواة اليهود لم تكن تنبع إلا من صبوتنا المثالية العامة، وليس من الشعور بالعطف على اليهود إطلاقاً.

ومهما قيل من كلام حميد، عن عدالةٍ ضرورة مساواة اليهود فإننا، بعد احتكاكنا المباشر بهم، لم نتخلصَ من الشعور إزاءهم بصدق أنواع النفور. وفي هذا النفور الغريزي من اليهود نصطدم بمسألةٍ لابدَّ من توضيحها، نظراً لأنَّه يتعرّض إليها أن تُفضي بنا إلى هدفنا.

ولا مناص من الإشارة إلى أنَّ الانطباع السليُّ المنفر الذي يخلفه اليهود فينا يفوق بطبيعته وعمق قوته سعياناً الواعي للتخلص من هذا المزاج غير الإنساني



التزعة. ولا نفعل إلا أن نخدع أنفسنا / ووعي كامل في هذه الحالة / عندما نستسلم لسورة شهامة، وعبثًا نود أن نُقنع أنفسنا والآخرين بأن ذلك الشعور الطبيعي الذي يستدعيه اليهود فينا يجب أن يتميز بقدر خاص من الإنسانية والأخلاق. ويبدو أننا شرعنا نصل في المدة الأخيرة إلى اقتناع عاقل بأن الأخرى بنا هو أن نحرر أنفسنا من ضغط هذا الخداع الذاتي، وأن نتفحص بروءة كاملة موضوع "عطفنا" القسري.

فعندما سنقوم متعقلين، خلافاً لضلالاتنا العاطفية، بتكوين مفهوم يحدد كيف يجب أن تكون مواقفنا من اليهود وكيف هي الآن، سوف نستغرب إذ نرى أننا إبان كفاحنا من أجل منحهم المساواة كنا معلقين في الهواء على نحو يثير الشفقة، وكنا نقاتل الغيم ببسالة.

أما المجال الرائع بعيد عن مثالينا المتهوّدين، مجال الواقع الفعلي، فقد استلفت أنظار أولئك الذين كانت تسليهم قفزاتنا الهوائية المضحكة، ولكنها لم تكن تسليهم بالقدر الذي يمنعهم من التخلّي لنا ولو عن جزء منه مكافأة لنا على بهلوانيتنا المثالية.

على هذا النحو تماماً، وكما لو بشكل عرضي كامل، أصبح "دائِنُ الملوك" ملك الدائنين، ولا تبدو وساطات هذا الملك لتحقيق المساواة لليهود إلا جهوداً ساذجة في نظرنا، ما دام الأمر الأكثر إنصافاً وإلحاحاً الآن هو أن علينا نحن أن نطالب بمساواتنا مع اليهود.

وتشهد وقائع العالم اليوم على أن اليهود أكثر من متساوين في الحقوق. إنهم يسيطرون وسيستمرون في السيطرة ما دام للمال قوّة تعجز إزاءها جميع طموحاتنا وأفعالنا.

ولا يتطلّب توضيحاً كون بني إسرائيل قد توفروا على هذه القوّة القاهرة نتيجة الولادات التاريخية والفضاظلة الوحشية التي ميّزت الحكم المسيحيين الجرمانيين [1].

ويخصوص تأثير اليهود على الفنون الجميلة تجدر الإشارة، قبل كل شيء، إلى أنَّ الفنَّ المعاصر بلغ في تطوره درجةً من الكمال جعلت مواصلة تطويره متعدِّدة إلاَّ بعد إرساء أسس جديدة له.

وقد استغلَّ اليهود هذا الظرف من أجل تزعمِ التقدِّم الفنِّي وأخذ زمامِ الفنِّ بآيديهم. فلنتوقَّفُ عند هذه النقطة بمزيد من الاهتمام.

إنَّ كلَّ ما حصل عليه أقوياء وأغنياء روما والعصور الوسطى من جهد قدّمه لهم الإنسان المستعبد الذي كان يكابد أنواع العوز والويلات، كلُّ ذلك حواله اليهود في أيامنا إلى أموالٍ حقاً، فمنْ يستطيع أنْ يرى على الأوراق المالية البارزة أنها مجبولةٌ بدماء عددٍ لا يُحصى من العبيد؟

وكلُّ ما حقَّه أبطالُ الفنِّ بجهودٍ لا حصر لها التهمتُ طاقتهم بل وحياتهم نفسها خالل صراعهم ضدَّ قوى الظلام المعادية للفنِّ على امتدادِ ألفي سنةٍ بائسة، كلُّ ذلك تحولَ في أيدي اليهود إلى موضوعِ انجار بالأعمال الفنية. فمن سيرى في ملامح تناغم الأعمال الفنية أنها ولideaً جهودٍ شاقةً ومقدّسة بذلتها العبريات على امتدادِ ألفين من السنين؟ أمَّا كونُ الفنَّ الجديد كله قد اتَّخذ سمةً يهوديَّة فمسألةٌ شديدة الواضح للعيان، جليَّة للشعور بحيث لا تتطلَّب برهاناً. لذا فنحن في غنىٍّ عن الذهاب بعيداً، ولا حاجةٌ بنا للتعمعُ في تاريخ الفنِّ طلباً للبرهان على واقعةٍ بينَنا يكفياناً أتنا توقفنا حيالِ أمام حتميَّة ضرورة تحرير الفنِّ من تأثير اليهود الطاغي. إنَّنا بحاجةٍ إلى قوةٍ لن نجدُها إذا ما توقفنا عند دراسة الظاهرة نفسها والاكتفاء بتعريفها نظريًّا.

ولبلوغ هذه الغاية خيرُ لنا أن نستطلع مزاجنا ومشاعرنا العفوية.

إنَّ السبب الحقيقي لنفورنا من اليهود سنجده في ذلك الشعور العتيد الذي يُنَفِّرنا منهم، وقد آن لنا أن نعترف به صراحةً. إذ ذاك نعرف، أخيراً، ضدَّ من سنناضل. فقبل ذلك لن يكون بوسعنا أن نُمَكِّن أنفسنا بأنَّنا سنحرر الميدان من العفريت المعادي لنا، المرابط تحت ستار ظلمةٍ أمينة، كتيمة، قُمنا نحن، الإنسانيين الطَّيِّبين، بِإلقائهما عليه لنخفَّ من بشاعة مظهره.

إنَّ اليهوديَّ الذي له ربُّ واحد، وهو ربُّ له وحده، يتبدى لأبصارنا في الحياة اليومية بمظهره الخارجيِّ قبل كلَّ شيءٍ. وهذا المظهر المميَّز سِمةٌ لا تنفصل عن اليهوديَّ أياً كان الشعب الأوروبيُّ الذي يعيش بين ظهرانيه، وهو يمثُّل ملامح غريبة وكريهة في نظر جميع الأوروبيين. إنَّا تلقائياً لا نرغب في أن يكون شَيْءٌ ثَمَّةٌ شَيْءٌ مشترك بيننا وبين من له هذا المظهر الذي كان يجب أن يُعَدَّ حتى اليوم مصيبة بالنسبة للיהודים. إلَّا إنَّا نراهم اليوم سعداءً بهذه المصيبة. وتدلُّ نجاحات اليهود على أنَّ صفاتهم الفارقة تلك كما لو أنها ميزات.

وبصرف النظر عن ذلك التأثير الأخلاقيِّ الذي تمارسه علينا الطبيعة بلعبةٍ كريهة بحدِّ ذاتها، يجب علينا أن نلتفت الانتباه في هذه القضية إلى ذلك المظهر الخارجيِّ اليهوديِّ الذي لا يمكن أبداً أن يكون موضوعاً للفن التشكيليِّ الصرف. وحين يرغبون في الفن برسم شخصية اليهوديَّ نجدهم يستقون الصور من عالم الخيال، ويحكمه يخلعون عليها التبُّل أو يجرّدونها تماماً من كلِّ ما يميَّز المظهر اليهوديَّ في الحياة العادية.

لن يتصرَّر اليهوديُّ خشبة المسرح أبداً. وما الاستثناءات بعدها وسماتها إلا إثباتاً للقاعدة.

فنحن لا نستطيع أن نتصوَّر يهودياً يمثُّل دور شخصيةٍ إغريقيةٍ أو معاصرةٍ في مشهدٍ دراميٍّ، وإلَّا بلغت المفارقة حدَّ الإضحاك في العرض[2]. وهذا فائق الأهميَّة، إذ إنَّ الإنسان الذي لا يَعُدُّ مظهره صالحًا لإيصال الجميل، يفرض علينا أن نَعُدَّه بشكل عامَ غير صالح لأنَّ جُسْدَ جوهره فنيًّا.

غير أنَّ معالجة قضية تأثير اليهود على الموسيقى تتطلب الالتفات أساساً إلى لغة اليهود، وإلى الانطباع الذي يخلفه لدينا الكلام اليهوديَّ.

إنَّ اليهود يتكلَّمون لغة الأمة التي يعيشون بين أبنائها، ولكنهم يتكلَّمونها كأجانب.

ونحن لا ننوي الانشغال بدراسة هذه الظاهرة، ولكننا لا نستطيع ألا نلقي بمسؤولية ذلك على الحضارة المسيحية التي فرضت على اليهود عزلة قسرية، متلماً لا

نَهُمُ الْيَهُودُ بِعِوَاقِبِ الظَّاهِرَةِ نَفْسِهَا. لِيُسْ عَلَيْنَا إِلَّا أَنْ تُضَيِّعَ الصَّفَةُ الْجَمَالِيَّةُ لِهَذِهِ الظَّاهِرَةِ وَنَجْلُوهَا.

وَلَبَدَ قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ مِنْ أَنْ تَأْخُذَ بَعْنَ الْاعْتَبَارِ كُونَ الْيَهُودِيَّ الَّذِي تَعْلَمُ الْكَلَامَ بِجَمِيعِ الْلُّغَاتِ الْأُورُوبِيَّةِ، وَلَكِنَّهُ لَمْ يَتَقْنَهَا كُلُّ لُغَاتٍ أَمْ، ظَلَّ مَحْرُومًا نَهَائِيًّا مِنْ أَيِّ قَدْرَةٍ عَلَى التَّعْبِيرِ بِتَلْكَ الْلُّغَاتِ بِكَامِلِ الْاسْتِقْلَالِيَّةِ وَالْخُصُوصِيَّةِ الْفَرْدِيَّةِ. فَالْلُّغَةُ لَيْسَ مَسَأَلَةً فَرِيدًا وَاحِدًا، بَلْ هِيَ نَتْلَاجُ جَمَاعِيَّةً تَارِيْخِيَّةً، وَلَا يَسْتَطِعُ إِلَسْهَامُ فِي إِبْدَاعِ تَلْكَ الْجَمَاعَةِ إِلَّا مِنْ نَشَأَ وَتَرَعَّرَ فِيهَا.

وَالْيَهُودُ يَقْفُونُ مِنْ بُوزِينِ خَارِجَ الْجَمَاعَةِ التَّارِيْخِيَّةِ لِتَلْكَ الشَّعُوبِ الَّتِي يَعِيشُونَ وَسَطَهَا. إِنَّهُمْ وَحْيَدُونَ بِدِيَانَتِهِمُ الْقَوْمِيَّةِ، وَحِيدُونَ كَقَبِيلَةً مَعْدُومَةً الْأَرْضِيَّةِ، مَنْعَهَا الْقَدْرُ مِنَ التَّطْوُرِ دَاخِلَ نَفْسِهَا إِلَى حَدٍّ أَنَّهُ حَتَّى لِغَتِهَا الْخَاصَّةِ لَمْ تَصُلِ إِلَيْنَا إِلَّا كَلْغَةٍ مَيْتَةٍ.

وَإِلَى الْيَوْمِ كَانَ الإِبْدَاعُ بِلُغَةٍ غَرِيبَةٍ مَتَعَدِّدَةً حَتَّى عَلَى أَنَانِيَّةِ ضِيقَةِ تَعْبُرُ عَنْ نَفْسِهَا فِي شَكْلٍ قَبِيْحٍ مِنَ الْكَلَامِ الْيَهُودِيِّ، وَأَنَانِيَّةِ مَضْحَكَةٍ وَقَادِرَةٍ عَلَى إِيْقَاظِ أَيِّ شَعْرَ إِلَّا شَعْرَ الْعَطْفِ عَلَى الْمُتَكَلِّمِ.

وَيَقْتَضِيُ الْإِنْصَافُ أَنْ نَفْتَرَضَ أَنَّ الْيَهُودَ فِي أَمْوَالِهِمُ الْيَهُودِيَّةِ الْمُحْضَةِ، وَفِي الْحَيَاةِ الْعَائِلِيَّةِ يُعْرِيُونَ حَتَّى عَنِ الْمَشَاعِرِ إِنْسَانِيَّةً غَيْرِيَّةً، إِلَّا أَنَّنَا لَا نَسْتَطِعُ أَحَدًا ذَلِكَ بَعْنَ الْاعْتَبَارِ، نَظَرًا لِأَنَّنَا مُضْطَرُونَ أَنْ نَسْتَمِعَ إِلَى الْيَهُودِ الَّذِينَ يَخَاطِبُونَا نَحْنُ بِالذَّاتِ فِي الْحَيَاةِ وَالْفَنِّ.

إِنَّ خَصَائِصَ الْكَلَامِ الْيَهُودِيِّ، الْمَشَارُ إِلَيْهَا أَعْلَاهُ، تَجْعَلُ الْيَهُودِيَّ - كَمَا نَرَى - عَاجِزًا عَنِ التَّعْبِيرِ بِالْقَوْلِ الْفَنِّيِّ عَنِ افْكَارِهِ وَمَشَاعِرِهِ. وَيَنْعَكِسُ عَجْزُهُ هَذَا عَلَى نَحْوِ صَارِخٍ حِينَ يَتَطَلَّبُ الْمَوْقِفُ التَّعْبِيرِ عَنِ انْفُعَالِ رَفِيعٍ... إِنَّنَا نَتَكَلَّمُ عَنِ الْغَنَاءِ، فَالْغَنَاءُ كَلَامٌ انْفُعَالِيٌّ إِلَى درَجَةِ التَّوْهِجِ. وَالْمُوسِيقِيُّ هِيَ لُغَةُ التَّوْهِجِ. وَيَوْسِعُ الْيَهُودِيُّ أَنْ يَبْلُغُ نَوْعًا مَعِينًا مِنَ التَّوْهِجِ الْمَضْحُكِ فِي تَأثِيرِهِ، وَلَيْسَ التَّوْهِجُ الرَّائِعُ الْحَمِيمُ، وَعِنْدَئِذٍ لَا يُطَاقُ إِجْمَالًا، بِصِرْفِ النَّظَرِ عَنِ الْغَنَاءِ. إِنَّ كُلَّ مَا فِي مَظْهَرِ الْيَهُودِيِّ وَكَلَامِهِ مِنْ



صفات تعافها أنفسنا إلى أقصى حد، يؤثر علينا في غناء اليهودي تأثيراً مُنفراً تماماً، اللهم إلا عندما تتوقف لحقيقة عند الجوانب المضحكة في هذه الظاهرة. لذلك، فبدهي أن يكون عجز اليهود الطبيعي عن مكافحة الإلهام محسوساً بقوّة قصوى في الغناء بوصفه التعبير الأكثر حيّة وصدقًا عن حالات الروح. ولعله ينبغي الافتراض بأن اليهود قادرون أيضاً على تعاطي الفنون الأخرى، إن لم يكونوا قادرين على الغناء؟

إلا أن موهبة التأمل العاقلة لم تكن يوماً كبيرة لدى اليهود بالقدر الذي يجعل بيئتهم تتكتّشّف عن فنانيين عظاماء. ومنذ أقدم العصور كان اهتمامهم موجّهاً دائماً إلى أمور ذات مضمون عملي أكثر ملمسيةً من الجمال والمضمون الروحي لظواهر العالم الواقعية غير المادية.

إننا لا نعرف حتى الآن معمارياً يهودياً واحداً أو نحاتاً يهودياً... ونترك لأهل الخبرة والاختصاص أن يحكموا على ما يصنعه الرسام اليهودي في مجال الرسم. ولكن يبدو أن الرسامين اليهود يحتلّون في الفن الإبداعي المكانة نفسها التي يحتلّها أحدّث الموسيقيين اليهود في الموسيقى.

وأيّاً كانت الغرابة فلا بدّ من الإقرار بأن اليهود المميزين بانعدام الموهبة تماماً في مجال التعبير عن كيانهم، سواءً في الكلام أو الغناء، قد هيمّنوا على الدُّوق الاجتماعي وعلى قيادته في الموسيقى أكثر أنواع الفن الحديث انتشاراً. فلنتفحّص إذن، قبل كل شيء، كيف أتيح لليهودي أن يصبح الناطق باسم الموسيقى.

لقد حدث في تاريخ تطويرنا الاجتماعي منعطف أدى إلى اعتراف شامل برفع المال إلى مرتبة المبدأ الرائد. ومذ ذاك فإن اليهود الذين كانت ممارسة الربا مهنة وحيدة لديهم تضمن لهم أرباحاً هائلة دون بذل جهد مكافئ مُنحوا حقاً أن يكونوا الأوائل في مجتمع على ذلك القدر من الجشع إلى المال، ولا سيما وأن اليهود أنفسهم جاؤوا بهذا الحق معهم.



لقد تبيّن أنَّ التَّعليم المعاصر، المتيسِّر للطُّبقات الغنيَّة وحدها، متاحٌ لليهود بالدرجة الأولى، وبذلك تحولَ التَّعليم على نحوٍ مُهين إلى موضوعٍ للترفِ. ومنذ تلك اللَّحظة تنفتح أبواب حيَّاتنا الاجتماعيَّة أمام اليهوديِّ المتعلِّم، ويتعيَّن علينا أن نأخذَ بعين الاعتبار خلافاً لليهوديِّ غير المتعلم. وقد بذل اليهوديُّ المتعلِّم جهوداً خارقةً للخلُص من الملامح البارزة التي يتصف بها أبناء جِلدته. بل كان في كثيرٍ من الحالات يُقرُّ بأنَّ من الحكمة اعْتِنَاقَ المسيحيَّة لغايةٍ واحدة هي التَّخلُص من آثارِ أصلِه برمَّتها. غير أنَّ هذا المسعى لم يُعطِه أبداً إمكانيةً كاملة للوصول إلى التَّنَائِج المرجوَّة. ولم يكن يؤدي به إلا إلى البقاء في عزلةٍ تامةً جعلَه إنساناً عديم القلب، الأمرُ الذي كان يرغمنا على التَّخلُّي حتَّى عن تعاطفنا السَّابق مع المصير المأساويِّ لقومه. وعوضاً عن العلاقة التي تعمَّدَ قطْعَها مع أبناء قومه لم يستطع اليهوديُّ كسبَ علاقَةٍ أخرى أكثر رفعَةً مع المجتمع الذي كان يريد الارتقاء بنفسه إلى مستوى. إذ حتَّى اليهوديُّ المتعلِّم كانت علاقَته تنحصر بمنْ هو محتاج إلى ماله.

إلا أنَّ المال لم يكن يوماً بقادِر تاماً على أن يُقيم بين الناس علاقةً ناجحة. لذلك يكون اليهوديُّ غريباً ولا مبالياً في مجتمعٍ عصيٍّ على فهمه أبداً. فهو لا يشعر برأيٍ تعاطفٍ مع ميول ذلك المجتمع وتطلُّعاته، ولا يعنيه تاريخه وتطوره. وقد رأينا المفكِّرين اليهود في هذا الوضع بالضبط، إذ إنَّ المفكِّر اليهوديَّ شاعر ينظر إلى الوراء، في حين أنَّ الشَّاعر الحقيقيَّ نبِيٌّ يقرأ المستقبل. غير أنَّ هذا الإبداع التَّنبؤيًّ متعددٌ إلا بوجود أعمق أنواع التَّعاطف المفعَّم بالصدق، التَّعاطف مع قوَّة الجماعة، القوَّة العظيمة التي يحسُّ بها الشَّاعر دون وعيٍ. ولما كان اليهوديُّ منبوداً من هذه الجماعة الطَّبيعيَّة بسببِ أصلِه ومنظَّعاً عن العيش مع قومه، فإنه، مهما كان ذكِيًّا، لا يستطيع إلا أن ينظر إلى ثقافته كلَّها بوصفها مجرَّد ترَفٍ، لأنَّه في نهاية المطاف لا يعرف ماذا يفعل بها. وقد أصبحت الفنون الجميلة جزءاً من هذا التَّعليم العالي. ولا سيَّما الموسيقى التي من السَّهل تعلُّمها دائِماً خلافاً للفنون الأخرى.



فالموسيقى، وحتى الموسيقى المنفصلة عن الفنون الأخرى، بلغتْ أسمى درجات القدرة التعبيرية بفضل جهود أعظم العباقرة. ولكنها، بالمقارنة مع تلك الفنون، ليست قادرة على التعبير أحياناً إلاّ عما هو تافه ومبتدأ.

إنَّ ما أراد اليهوديُّ المتعلِّم، المطلَّع على الفنَّ، أن يعبر عنه في محاولاته لخلق أعمال فنيَّة، كان من المتعذر أن يكون إلاَّ تافهاً ومبتدأً، لأنَّ الفنَّ نفسه كان بالنسبة له مجرد مادةٍ للترف.

ثمَّ إنَّ المزاج الذي يلهم اليهوديَّ في فنه مزاج يقع خارج الفنَّ، إذ إنَّ اليهوديَّ لا مجال بضمون الأعمال الفنيَّة، ولم يعد يعنيه شيء إلاَّ الشكَّل. فاليهوديُّ لا يهمُّ ماذا يقول في العمل الفنِّي، وتبقى لديه قضيَّة هي كيف يقول، وهذه القضيَّة، في رأيه، هي الوحيدة الجديرة باهتمامه.

إلاَّ أنه ما من فنٌّ غير الموسيقى يفتح هذا الفضاء الواسع للإبداع خارج صورٍ محددة ويكون بذلك عديم المضمون تماماً.

لقد عبرَ عظماء العباقرة بفهم عن كلِّ ما كان بالإمكان التعبير عنه في الموسيقى، بوصفها فناً منعزلاً، واستنفذوها.

لم يبقَ بعدهم إلاَّ التقليد. ولكنْ يمكن أن يكون التقليد ناجحاً وصائباً كما تفعل البغاوات في تقليدها كلامَ البشر، إلاَّ أنَّ التقليد في الفنَّ عاجزٌ عن التعبير وعديم الحسَّ، شأنه شأن تقليد تلك الطُّيور التَّهريجية.

ذلك ما يمكن أن يقال بخصوص التقليد، وبما هو جدير بالقرود من محاكاة لأساليب الإبداع الموسيقيَّ على أيدي يهودنا "صنَّاع الموسيقى" الذين ظلُّوا أوفياء لقومهم، بل تسعى جاهدة للبقاء أيضاً عند اليهوديِّ المتعلِّم، أيًّا كانت محاولته للخلاص منها.

تلك هي قسمة اليهوديِّ المتعلِّم البائسة، وقد تكونت أيضاً بفعل خصوصيات وضعه الاجتماعيِّ نفسها.

وأيًّا كانت إلهامات خيالنا الإبداعيَّ عفويَّة و مجردة فإنَّها تظلُّ أبداً ذات صلة بالأرض الطبيعية و بروح الشعُّب الذي تنتهي إليه تلك الإلهامات على الدوام.

إنَّ الشاعر الحقيقيَّ، أيًّا كان نوع الفنُّ الذي يبدع فيه، يجد دائمًا محركاتٍ و بواسعَتْ فنيَّةً لإبداعه في حياة شعبه الطبيعية التي يلاحظها و يدرسها بكامل الحبِّ. فأين لليهوديَّ المتعلم أن يجد هذا الشعب؟ أيستعيض عنه بمجتمع يؤدي هو فيه دور مبدع للأعمال الفنِّيَّة؟ حُلِّي ولو افترضنا أنَّ للفنان اليهوديَّ أيَّ نوع من الصَّلات مع هذا المجتمع، فإنَّ ذلك ليس صلة بالشعُّب، بل هو فرع منه بعيد عن الجذع المعافي. ولكنَّ هذه الصَّلة خالية من الحبِّ حُلُّوا يتجلَّ لليهوديَّ بألم إذا ما دقَّقَ النَّظر في هذا المجتمع، و عندئذ ليس المجتمع بالذات هو وحده الذي يصبح بالنسبة له غريباً و غامضاً، بل وسيواجهه المجتمع هنا بنفور لا إراديٍّ مهين في جلائه، فيدرك عندئذ أنَّ جميع حسابات الفئات الأغنى في المجتمع وإمكانياتها عاجزةً عن تدمير هذا النُّفور أو إضعافه. ولَا كان مصدراً صدَّاً جارحاً للغاية عن مشاركة الشعُّب حياته، و عاجزاً في جميع الأحوال عن فهم روح هذا الشعب، يرى اليهوديُّ المتعلم نفسه من جديد مشدوداً إلى جذور قومه حيث ما من شكٍّ في وجود قدر أكبر من التَّفاهم على الأقل. ويكون عليه، شاء أم أبى، أن يتمتع من هذا البحَّ، غير أنَّ التَّبع قد نسب، لأنَّ حياة شعبه فقدت مضمونها التَّارِيخيَّ. إنَّ اليهود الذين لم يكن لديهم فنهُم، لم يكن لديهم كذلك حياة ذات مضمون فنيٍّ أبداً. لذلك لم يكن حتَّى الفنان التَّاقيب النَّظر قادر على أن يستخلص من تلك الحياة إلا شكلًا للأعمال الفنية. وليس أمام الموسيقار اليهوديَّ إلا أن يتبعَد يهودةً خاشعاً، بوصفه التَّعبير الموسيقيُّ الوحيد عن شعبه. إنَّ الصَّوْمة هي المصدر الوحيد الذي يستطيع اليهوديُّ أن يستقي منه مواضع شعبية يفهمها.

إذا ما رغبنا بأنْ نتصوَّر هذه العبادة الموسيقية فائقة التُّبل والسمُّو في صفاتها الأولى، كان أحري بنا أن نعي أنَّ هذا الصَّفاء وصل إلينا عكراً أبشع ما يكون العكر، إذ إنَّ قوى اليهود الحياتيَّة الدَّاخليَّة لم تعرف على امتداد آلاف السنين أيَّ نموٍ متواصل، وإنَّما تجمَّد كلُّ شيء في مضمونٍ واحد و شكل واحد، شأن اليهوديَّة إجمالاً.



وهذا الشكل الذي لا ينعشه تجدد المضمون أبداً يغدو بالياً. ولما كانت المشاعر البائدة الميتة هي مضمونه كان الشكل عديم المعنى.

أئمَّةٌ مَنْ لَمْ يَقْتَنِعْ بِذَلِكَ وَهُوَ يَسْتَمِعْ إِلَى الأَنْشِيدِ الدِّينِيَّةِ فِي أَيِّ صُومَعَةٍ؟ وَهُلْ هُنَّا مَنْ لَمْ يَتَمَلَّكُهُ أَبْشُعُ شُعُورٍ مَزْوَجٌ بِالرُّعْبِ وَالرَّغْبَةِ بِالضَّحْكِ لِدِي سَمَاعِ تِلْكَ الْحَشْرَجَاتِ الَّتِي تَشُوَّشُ الشُّعُورَ وَالْعُقْلَ، ذَلِكَ الْأَنْدِينُ، تَلْكَ التَّرْثِرَةُ؟ مَا مِنْ رَسْمٍ كَارِيْكَاتُورِيٍّ يُسْتَطِيعُ أَنْ يَصْوُرْ بِمَرِيزَةٍ مِنَ الْقَبْعِ مَا يَنْشَدُونَهُ هُنَا بِصَرَامَةٍ سَانِدَجَةً وَلَكَنَّهَا تَامَّةً.

وَيُلَاحَظُ مُؤَخِّرًا سعيًّا حَثِيثًّا إِلَى الإِصْلَاحِ يَحْاولُ أَنْ يَعِدَّ إِلَى الإِنْشادِ صَفَاءَهُ الْقَدِيمِ، إِلَّا أَنَّ كُلَّ مَا يَمْكُنُ الْقِيَامُ بِهِ مِنْ جَانِبِ خِيرَةِ الْمُتَقْفِينَ الْيَهُودِ فِي هَذَا الاتِّجَاهِ سَيَكُونُ عَقِيمًا. إِذَا أَنَّ إِصْلَاحَهُمْ لَنْ تَصُلْ بِجَذْوِرِهَا إِلَى جَمَاهِيرِ الشَّعْبِ. وَلَذِكَ لَنْ يَتَمَكَّنَ الْمُتَقْفُ الْيَهُودِيُّ أَبْدًا مِنْ أَنْ يَجِدَ فِي شَعْبِهِ يَنْبُوعًا لِلْفَنِّ الإِبْدَاعِيِّ. إِنَّ الشَّعْبَ يَبْحَثُ عَمَّا يَمْكُنُ أَنْ يَعِيشَ بِهِ، عَمَّا هُوَ حَقِيقَيٌّ بِالنِّسْبَةِ لَهُ، وَلَيْسَ عَنْ صُورَةِ الشَّيْءِ أَوْ عَنْ شَيْءٍ تَمَّ إِصْلَاحَهُ.... وَمَا ذَلِكَ الشَّيْءُ الْحَقِيقَيُّ بِالنِّسْبَةِ لِلْيَهُودِ إِلَّا مَاضِيهِمُ الشَّوَّهُ.

إِنَّ هَذَا السَّعْيَ بِاتِّجَاهِ الْمَنَابِعِ الشَّعْبِيَّةِ، سَوَاءً مِنْ قِبْلِ الْفَنَّانِ الْيَهُودِيِّ أَوْ أَيِّ فَنَّانٍ آخَرِ، يَكُونُ مَحْسُوسًا وَظَاهِرًا بِوَصْفِهِ ضَرُورةً لَا وَاعِيَةً. فَالْأَنْطِبَاعَاتُ الَّتِي تَكَوَّنُتْ بِالْقَرْبِ مِنْ هَذِهِ الْمَنَابِعِ أَقْوَى مِنْ آرَائِهِ بِالْفَنُونِ الْمُعَاصِرَةِ، وَتَنْعَكِسُ فِي جُمِيعِ مُؤْلَفَاتِهِ. هَذِهِ الْأَلْحَانُ وَالْإِيقَاعَاتُ الْبَائِسَةُ فِي أَنْشِيدِ الصَّوَامِعِ تَسْيِطُرُ عَلَى الْخِيَالِ الْمُوسِيقِيِّ لِدِي الْمُوسِيقَارِ الْيَهُودِيِّ، تَمَامًا كَمَا كَانَتِ الْغَنَائِيَّةُ الْمُبَاشِرَةُ فِي أَغْنِيَتِنَا الشَّعْبِيَّةِ وَرَسْمُ إِيقَاعِهَا وَالرَّقْصُ الشَّعْبِيُّ قَوَّةٌ خَلَاقَةٌ فِي إِبْدَاعِ مُمْتَلِّي مُوسِيقَانَا وَغَنَائِنَا الْفَنِّيَّةِ.

لَذِكَ فَإِنَّ قَدْرَةَ الْمُتَقْفِ الْيَهُودِيِّ عَلَى الْاسْتِيعَابِ الْمُوسِيقِيِّ تَعْجَزُ عَنْ فَهْمِ كَثِيرٍ مَمَّا فِي دَائِرَةِ غَنَائِنَا الشَّعْبِيِّ التَّأْمُلِيِّ الْوَاسِعَةِ. إِنَّهُ لَا يَفْهَمُ إِلَّا مَا يَخْيَلُ إِلَيْهِ خَطَاً أَنَّهُ مُتَشَابِهٌ مَعَ الْخَصْوَصِيَّاتِ الْمُوسِيقِيَّةِ الْيَهُودِيَّةِ. وَلَكِنَّ لَوْ حَاوَلَ الْيَهُودِيُّ تَفْهُمَ أَسْمَى إِبْدَاعِنَا الْفَنِّيِّ لَكَانَ عَلَيْهِ أَنْ يَدْرِكَ أَنَّهُ مَا مِنْ شَيْءٍ فِي فَنَّنَا يَشْبَهُ أَدْنَى شَبَهِ الطَّبَيِّعَةِ



الموسيقية اليهودية، ولجرده ذلك مرأة وإلى الأبد من الجرأة على المشاركة في إبداعنا الفنِّي.

إلا أنَّ اليهوديَّ من حيث وضعه . بعيدٌ عن التعمق جديًّا في فنَّنا إمَّا عمدًا / خوفًا من أن يُعرَف مكانته الحقيقية بيننا / وإمَّا لا إراديًّا / لأنَّ رغم ذلك عاجز عن فهمنا /، فهو يُنْصَت بسطحيةٍ إلى إبداعنا وينابيعه الحيَّة . وتبيَّن ذلك الموقف السطحيٍّ من الموضوع توصل إلى استنتاجاتٍ طائشةٍ أو همُّه بهدا الشابه الخارجيَّ الذي يراه أحد غيره . وعلى هذا الأساس فإنَّ السمات الخارجية العرضية، سواءً في الظواهر أو في حياتنا عمومًا أو في فنَّنا، تبدو لليهوديَّ جوهريَّة . وحين يجعل من هذه السمات أساساً لإبداعه الفنِّي يَتَّخِذ ذلك الإبداع طابعًا مشوَّهاً وغريباً وسمجاً . أمَّا المؤلَّفات الموسيقية اليهودية فيتساوى تأثيرها فينا مع تأثير قصائد غوته مترجمةٍ إلى لهجةٍ يهوديَّةٍ ضيقَة .

وكما تختلط في لهجةٍ يهوديَّةٍ ضيقَةٍ كلماتٍ وتعابيرٍ تفتقر افتقاراً مذهلاً إلى القدرة التعبيرية، كذلك تتضاد في إبداع الموسيقار اليهوديَّ أشكالٌ وخصوصياتٌ أسلوبٌ جمِيع الأزمنة وجمِيع الموسيقيين، فنجد في تجمِيعها ذاك وفي الفوضى المتعددة الألوان أصواتٌ جمِيع المدارس .

ومن الواضح أنَّ المسألة في هذه المؤلَّفات لا تنحصر كُلُّها في المضمون ولا في المادة التي تستحوذُ الكلام عنها، بل تكمن في طريقة التعبير نفسها تحديداً .

فما الذي يمكن أن يكون طيباً في هذه الترثرة إلا كونها فقط تستدعي في كلٍّ لحظة جديدةً استثناءً جديدةً للانتباه بتغيير تعابيرها العديمة المعنى؟ إلا أنَّ الإلهام الحقيقيَّ، التَّوْهُجُ الحقيقِيُّ، حين يتجسدَ يجد تعبيره من تلقاء ذاته .

فاليهوديُّ، كما قلنا، محروم من التَّوْهُجُ الحقيقِيُّ، ذلك التَّوْهُجُ الذي يحرّضه من تلقاء نفسه على الإبداع الفنِّي . على أنَّه ما من طمأنينةٍ هناك حيث ينعدم التَّوْهُج . فما الطمأنينة الحقيقية التَّبِيلة إلا التَّوْهُج وقد هدأه نكران الدَّات حين لا تسقى الطمأنينة التَّوْهُج ليس ثمة إلا الخمول . أمَّا نقىض هذا الخمول فهو القلق الشائع

الذي تتلمسه في المؤلفات اليهودية من أولها إلى آخرها، باستثناء الحالات التي يتراجع فيها ذلك القلق أمام خمول عديم الروح والإحساس.

ولتوضيح كل ما قلناه أعلاه تتوقف عند مؤلفات موسیقار يهودي واحد أنعمت عليه الطبيعة بموهبة مميزة قل من نعيم بها قبله. إن جميع ما رأينا، خلال دراستنا لنفورنا من كل ما هو يهودي، وجميع تناقضات هذا الكائن، كل عجزه عن الانخراط في حياتنا وفننا اللذين قدر على اليهودي أن يعيش خارجهما حتى رغم سعيه إلى العمل الخلاق، كل ذلك يتعاظم إلى درجة نزاع مأساوي كامل في شخصية وحياة وفن فيليكس مندلسون . بارتولدي. لقد أثبتت لنا أن بوسع اليهودي أن يتمتع بأغنى موهبة مميزة، وأن يتمتع بثقافة مرهفة متناسقة تبلغ الكمال، وبأرق شعور بالشرف، ومع ذلك وبصرف النظر عن جميع هذه الميزات، فإنه ليس قادراً على أن يخلق فينا ذلك الانطباع الذي يسحر الروح والقلب، الانطباع الذي ننتظره من الفن والذي كان نكايده دائماً ما إن يتوجه إلينا أيٌّ من ممثلي فننا ليتكلّم معنا.

ولنترك لبعض من القادة، الذين رأينا توصلوا إلى استنتاج مماثل، إمكانية أن يشرحوا بالتفصيل هذه الصفة الأكيدة في مؤلفات مندلسون، أمّا نحن فنفترض أنه يكفينا انتباعنا العام المتولد عن مؤلفاته. والحقيقة هي أنه لم يكن في مقدورنا أن نحس أننا مفتونون بأيٍّ من مؤلفات هذا الموسیقار إلا عندما تقدم خيالنا تسليات كذلك التي يحبها خيالنا في العادة حبه توحيد وضفر أرق الأشكال الموسيقية البالغة العمومة والتصوّع الشبيهة بالمؤثرات الضوئية المتبدلة في المشكال. إلا أننا لم نكابد شيئاً حين كان مطلوباً من صور مندلسون الموسيقية أن تحرّك فينا أعمق مشاعر القلب البشري وأقواها^[3]. ومندلسون نفسه يشعر بتلك الحدود التي تنتهي عندها قدرته الإبداعية الخلاقة. فحين يكون عليه، كما في الأوراتوريو^[4]، أن يرتقي إلى الدراما، لا يستطيع مندلسون تجنب اللجوء إلى شكل من التعبير سبقه إليه الموسیقار الذي اختاره قدوة له وكان ذلك التعبير سمة الفردية الخاصة. ومندلسون نفسه يشعر بتلك الحدود التي تنتهي عندها قدرته الإبداعية المنتجة.

(*) Oratorio مقطوعة موسيقية دينية وليس فيها تمثيل. (المترجم).

وفي الوقت ذاته ينبغي أن نتبينه إلى أنَّ مُندلسون اتَّخذ لنفسه قدوة من الأسلوب الموسيقيِّ لأستاذنا القديم باخ، فاستخدم أشكاله ليعرُّض بها عن لغته المفتقرة إلى القدرة التعبيرية.

لقد تشكَّل أسلوب باخ الموسيقيِّ في مرحلة من تاريخ موسيقانا كانت خلالها اللُّغة الموسيقية الشاملة ما تزال في بداية طموحها للبلوغ مزيدٍ من الفردية. إلَّا أنَّ التقاليد الموسيقية القديمة كانت في إبداع باخ ما تزال بعدُ على قدرٍ من الحضور الحيِّ والصَّرامَة الشَّكليَّة والحدقة بحيث أنَّ العنصر الإنسانيُّ، الفرديُّ، كان في أول تفُّحْص له لدى باخ، وذلك بفضل ما تميَّزت به عبقرِيَّته من قوَّةٍ عظيمة.

إنَّ لغة باخ تنتهي إلى لغة موتسارت، وأخيراً إلى لغة بيتهوفن، مثلما ينتهي أبو الهول المصريُّ إلى تمثال الإنسان الهيليني، أي مثلما يطلع أبو الهول بوجهه البشريَّ من جسدٍ مازال حيوانياً، يطلع رأس باخ بوجهه البشريَّ التَّبَيل من باروكه^(٣) التقاليد القديمة.

إنَّ الفوضى الغامضة العديمة المعنى في الذوق الموسيقيِّ المُنفلت هذه الأيام تتمثَّل في كوننا نُنصل في وقتٍ واحد إلى لغة باخ وببيتهوفن ونتحدَّث عنهما وكأنَّهما لا يختلفان إلَّا بأشكال الإبداع وبالفردية، دون أن نلحظ الفرق الثقافيِّ التأريخيِّ الفعليِّ بينهما. ومن السهل فهُم سبب ذلك، إذ إنَّ لغة بيتهوفن لا يمكن أن يتكلَّمها إلَّا إنسانٌ مخلصٌ صادق، لأنَّها لغة إنسان موسيقيٌّ كامل.

فيحكم طموحه الطاغي للعثور على موسيقى مطلقة، سبر أغوارها وملاها إلى أقصى الحدود، بينَ لنا بيتهوفن طريق إخصاب جميع الفنون بوساطة الموسيقى، بوصف ذلك الطريق هو التَّوسيع التَّاجِح الوحيد لمجالها. أمَّا لغة باخ فيسهل على الموسيقار البارع أن يقللُها حتى ولو دون أن يقللَ باخ نفسه. ويعود ذلك إلى أنَّ في إبداع باخ عناصر شكلية تفوق المضمون الفرديُّ الذي لم يكن له الصَّدارَة في زمانه. إذ لم تكن تتشكل في تلك المرحلة إلَّا طرق التَّعبير الموسيقيِّ بمعزل عن مضمونها.

(٣) الباروكه هي الشعر المستعار.

أَمَا جهود مِنْدُلسوْن الإِبْدَاعِيَّة الرَّامِيَّة إِلَى جَعْلِ الْأَفْكَارِ الْغَامِضَةِ التَّافِهَةِ تَجَدُّ
تَعْبِيرًا لِيُسْ شَائِقًا فَقَطْ بِلِ وَصَاعِقًا لِلْعَقْلِ، فَقَدْ كَانَتْ فَعَالَةً فِي التَّمَهِيدِ لِلْانْحِلَالِ
وَالْتَّعْسُفِ فِي أَسْلُوبِنَا الْمُوسِيقِيِّيِّ.

فَبَيْنَمَا كَانَ بِيَتْهُوفِنْ، بِوَصْفِهِ الْأَخِيرِ فِي سَلْسَلَةِ أَبْطَالِنَا الْمُوسِيقِيِّينَ الْحَقِيقِيِّينَ،
يَسْعِي بِرَغْبَةٍ عَظِيمَةٍ وَقُوَّةٍ خَارِقَةٍ لِلْوُصُولِ إِلَى أَكْمَلِ تَعْبِيرٍ عَنْ مَضْمُونٍ عَصِّيٍّ عَلَى
الْتَّعْبِيرِ بِوَسَاطَةِ شَكْلٍ مِنْ بَارِزِ الْمَعَالِمِ تَمَيَّزَتْ بِهِ صُورَةُ الْمُوسِيقِيَّةِ، كَانَ مِنْدُلسوْنَ
يَكْتَفِي بِأَنْ يَبْثُثَ فِي مَوْلَفَاتِهِ هَذِهِ الصُّورَةِ النَّاجِزةِ لِتَكُونَ ظَلَّاً سَائِبًا، غَرِيبًا لِلشَّكْلِ، لَا
يَتَأْثِيرُ بِرِيقِهِ الْهَيْوَلِيِّ إِلَّا خِيَالُنَا الْعَنِيدِ؛ أَمَّا الْطَّمُوحُ الْإِنْسَانِيُّ الْمَحْضُ، الْطَّمُوحُ
الْدَّاخِلِيُّ الْمَتَوَهَّجُ إِلَى التَّأْمُلِ الْفَنِّيِّ، فَلَا يَكُادُ يَضِيئُهُ الْأَمْلُ بِالْتَّحْقِيقِ إِلَّا قَلِيلًا. وَلَا
يَكْشُفُ مِنْدُلسوْنَ نَفْسَهُ أَمَامَنَا عَلَى نَحْوِ ذَاتِيٍّ لِنَرِى فَرْدِيَّتِهِ الْمَرْهَفَةِ الَّتِي تَدْرِكُ عَجْزَهَا
عَنْ مَقَارِعَةِ الْمَسْتَحِيلِ إِلَّا عِنْدَمَا يَتَمَلَّكُهُ شَعُورٌ خَانِقٌ بِهَذَا الْعَجَزِ، عَلَى مَا يَبْدُو،
وَيُرْغَمُهُ عَلَى التَّعْبِيرِ عَنْ إِذْعَانِ رَقِيقٍ وَحَزِينٍ. وَهَذِهِ هِيَ، كَمَا سَبَقَ أَنْ قَلَّنا، السُّمْةُ
الْمَأْسَاوِيَّةُ فِي شَخْصِيَّةِ مِنْدُلسوْنَ. عَلَى أَنَّا لَوْ أَرَدْنَا أَنْ نَخْلُعَ عَطْفَنَا عَلَى الشَّخْصِيَّةِ
الْمَحْضَةِ فِي مَجَالِ الْفَنِّ لَمْ تَجْرَأْنَا أَنْ تُنْكِرَ هَذِهِ الْعَطْفَةِ عَلَى مِنْدُلسوْنَ، عَلَى الرُّغْمِ مِنْ
أَنَّ هَذِهِ الْمَأْسَاوِيَّةَ كَانَتْ فِي الْأَرْجُحِ لَصِيقَةً بِهِ، وَلَكَنَّا لَمْ تَكُنْ لَدِيهِ شَعُورًا مَضْنِيًّا
وَضَاءً.

وَلَكِنْ بِاسْتِئْنَاءِ مِنْدُلسوْنَ لَا يَسْتَطِيعُ أَيُّ مُوسِيقَارٍ يَهُودِيٌّ أَخْرَى أَنْ يَبْعَثَ فِيَنَا وَلَوْ
عَطْفًا مِنْ هَذَا التَّوْعِ. فَثَمَّةُ فِي أَيَّامَنَا مُوسِيقَارٍ يَهُودِيٌّ^(*) ذَائِعُ الصَّيْتِ، وَاسِعُ الشَّهْرَةِ،
قَدَّمْ مَوْلَفَاتِهِ لَا بِهِدْفٍ تَرْسِيْخِ الْفَوْضِيِّ فِي مَفَاهِيمِنَا الْمُوسِيقِيَّةِ بِقَدْرِ مَا هُوَ بِهِدْفٍ
اسْتَغْلَالِ تَلْكَ الْفَوْضِيِّ.

لَقَدْ عَلَّمُوا جَمِيعَ الْأَوْبَرِا الْمُعَاصِرَةِ لِدِينَا عَلَى امْتَدَادِ زَمْنٍ طَوِيلٍ، وَخَطْوَةٌ إِثْرَ
خَطْوَةٍ، أَنْ يَكْفَ أَنْ مَطَالِبَهُ الَّتِي كَانَ يَنْبَغِي طَرْحُهَا لِيُسْ عَلَى الْمَوْلَفَاتِ الدَّرَامِيَّةِ
الْفَنِّيَّةِ فَقَطْ، بَلْ وَعَلَى مَوْلَفَاتِ الدَّوْقِ الْحَسَنِ إِجمَالًا.

(*) المقصود هو ماير بير. «الناشر».

إنَّ مقاعد المُسلية في هذه القاعات لا تمتلئ أساساً إلَّا بجزء من الطبقة الوسطى التي يعتبر الملل سبباً وحيداً لشئٍ أنواع نوايابها. غير أنَّ مرض الملل لا يُداوى بالطبع الفنِّيَّة، لأنَّه لا يمكن تبديده عمداً، وكلُّ ما في الإمكان هو التَّعْتيم عليه بشكل آخر من الملل. على أنَّ ذلك الموسيقار الأوبراكي الشَّهير جعل من الانشغال بهذا التَّعْتيم مهمَّته الفنِّيَّة في الحياة. ويبدو أنَّ من التَّأفَّل تماماً استعراض تلك الأساليب التي استخدمها لبلوغ أهدافه الأهم. ويكتفي أنه، كما تشهد نجاحاته، كان يُتقن الخداع إتقاناً تاماً. حقاً، أليس بالخداع قَدَّم مستمعيه[4] الملوين اللهجة الضَّيقَة المعروفة جيداً ومنذ زمن قديم على أنها التَّعبير الدَّارج والمغوي عن تلك الابتدالات التي كثيرة ما طالعنا جهاراً في شكلها الطبيعي غير الجدَّاب؟ ولقد اهتمَ أيضاً باستخدام إمكانيات الهرَّات الدرامية والكوارث الحسِّيَّة، وهو ما ينتظره الملوون بفارغ الصَّبر. فإذا ما تمعَّنَّا في أسباب نجاحه لن نجد شَيْءاً ما يثير العجب إزاء كونه يبلغ غاياته بسهولة. فبلغه الغاية هنا أمر واضح ومفهوم لمن يدقق في الأسباب التي جعلت كلَّ شيء متاحاً له في هذه الظروف. حتى إنَّ هذا الموسيقار المخادع يستمرُّ في خداع نفسه، وربما متعمداً أيضاً، مثلما يخدع مستمعيه الملوين. نحن نصدق مخلصين أنه يرغب في خلق أعمال فنِّيَّة، وهو يعرف في الوقت عينه أنه عاجز عن ذلك. وللخلاص من هذا الرِّزاع البغيض بين الرَّغبة والعمل يكتب أوبراً لباريس ويوافق بسهولة على عرضها في جميع المدن الأخرى.

وهذه في الوقت الحاضر أضمن طريقة لإقامة مجَّد لنفسه دون أن يكون فناناً. وتحت ضغط هذا الخداع الدَّاتي، وهو ضغط ينبغي إلَّا يكون سهلاً تماماً، يتبدَّى لنا هذا الموسيقار في مظهر مأساوي أيضاً. ولكنَّ مأساة الشُّعور الشخصي في اهتمامه المريض تتحول إلى تراجيكوميديا. لكانَ هذا الموسيقار الشَّهير يقدم في مجال الموسيقى تلك الملامح المضحكة حقاً التي لا تستدعي الشفقة، وتميَّز اليهود عامَّة. وهكذا، بعد مناقشة الظواهر السَّالفة التي يفترض بها أن تجعل نفورنا المؤسَّس والمسوَّغ والرَّاسخ أيضاً تجاه اليهود مفهوماً، يمكننا أن نشير إلى هذه الظواهر بوصفها أعراضاً لانحطاط المرحلة الموسيقية التي نعيشها.



فلو أنَّ هذين الموسيقارين اليهوديَّين [٥] أوصلاً موسيقاناً حقاً إلى قمةِ الازدهار لتعيَّن علينا الإقرار بأنَّا تخلَّفنا، وأنَّ تخلُّفنا كامنٌ في عجزنا العضويٍّ عن الإبداع الفنِّي. فهل الأمر كذلك؟ بالعكس، إنَّ ما في زماننا من غنىٍّ فرديٍّ موسيقيٍّ صرْفٍ يبدو متعاظماً أكثر مما هو متناقضٌ بالمقارنة مع العهود الماضية.

إنَّ العجز كامنٌ أيضاً في روح فنَّنا الساعي إلى حياةٍ أخرى، فنِّيَّةٌ محبةٌ هيَّهاتٌ أن تكون متوافرةً له الآن. ويُؤكِّدُ هذا العجز في النشاط الفنِّي لدى مِنْدِلُسون، الموسيقار الذي يتمتَّع بموهبةٍ من نوع خاصٍ. أمَّا ترَهات الموسيقار الآخر /ماير بير/ الناشر/ فتشهد بشكلٍ ملموس على تبعيَّة مجتمعنا الموسيقيَّة، وعلى افتقاره لطموحاتٍ فنِّيَّةٍ حقيقيةٍ.

تلك أهمُّ النقاط التي يجب أن تجذب انتباهَ مَنْ يُثمنُ الفنَّ. ويجب علينا أن نتدارسها وأن نسأل أنفسنا بشأنها بغية تكوين مفهومٍ واضحٍ عنها. إنَّ من يخافُ هذا العمل، من ينصرفُ عن هذا البحث ولا يشعرُ بضرورته، إنَّما يُبعدُ عن نفسه فرصةً عاقلةً للخروج من قوقة الحياد القائمة على عادةٍ قديمةٍ فارغةٍ جامدةٍ، وينتمي إلى "الموسيقى اليهوديَّة".

لم يكن بوسَع اليهود فيما مضى أن يحيطوا بهذا الفنَّ قبل أن تدفعهم الحاجة إلى اكتشاف وإثبات ما للموسيقى من قدرةٍ حياديَّةٍ سلبيةٍ داخليةٍ.

وطالما كانت الموسيقى، كفنٌ مميَّز، تنطوي على قدرةٍ حياديَّةٍ، عضويةٍ فعليةٍ، حتَّى في حياة موزارت وبيتوفن ضمناً، لم يكن ثمة أيُّ موسيقار يهوديٌّ، وكان متعدِّراً تماماً على ذلك العنصر الغريب كلَّياً عن هذا الجسم أن يشارك في تنمية حياته. وعندما أصبح الموت الداخليُّ للجسم أكيداً، عندئذ فقط تمكنَ مَنْ كان خارجه من السيطرة عليه، لا شيءٍ إلا إلفنائه. أجل، لقد تفسَّخ جسمنا الموسيقيٌّ، فمَنْ ذا الذي يستطيع وهو يرى تفسُّخه أن يقول إنَّه ما يزال حياً؟

سبق أن قلنا إنَّ اليهود لم يعطوا فنَّاناً حقيقيَّاً واحداً. إلاَّ أنه لابدَ من التذكير بهنريش هايبي. فحينما كان يبدع بيننا كلُّ من غوته وشيلر لم يكن ثمة أيُّ يهوديٌّ آخر. أمَّا حين انقلبَ الشُّعر عندنا كَذِبَاً، حين لم يبقَ لدينا أيُّ شاعر حقيقيٍّ، فإنَّ

مهمة هذا الشاعر اليهودي / هايني . الناشر/ القوي الموهبة الشعرية تمثلت في الكشف بسخريّة ساحرة عن هذا الكذب، عن هذا الدُّبول العديم القرار، عن التّفاق الجزوئيّ في فنّنا الذي كان يحاول عبّاً إضفاء شكل الشّعر على نفسه. كان هايني يجدل أبناء قومه الموسيقيّين اليهود بلا رحمةٍ حزاءً إصرارهم السّافر على أن يصبحوا فتاين، فما كان لخدعه أن تصمد أمامه. لقد كان يطارده بلا كللٍ عفريتٌ لا يرحم هو عفريت النّفي لكلٍ ما بدا له سلبيّاً عبر جميع أوهام الخداع الذاتي المعاصر، حتى بلغ الأمر به شخصياً أن كذب على نفسه بأنه شاعر. لهذا أصبح له كذبه المنظوم الذي لحنَه موسيقيونا. لقد كان هايني ضمير اليهود مثلاً أنَّ اليهود هم الضَّمير الوسخ لحضارتنا المعاصرة.

ويتعيّن علينا أيضاً أن نذكر اليهوديًّا آخر قدّم نفسه عندنا بصفته أديباً. لقد غادر عزلته اليهوديّة وقصدنا طلباً للنجاة فلم يحظ بها، وأصبح عليه أن يعي أئمَّه لن ينالها إلا بإنجاتنا، أي في صدق الإنسان، فإنَّ يصبح اليهوديًّا إنساناً بيننا يعني، قبل كلِّ شيء، أن يكفَّ عن كونه يهوديًّا. وذلك ما فعله بيرنيه. لقد علمنا بيرنيه أنَّ هذه النّجاة متعدّرة في الرّفاه والتّرف البارد اللّامبالي، ولكنّها . كما هي بالنسبة لنا . تتطلّب جهوداً مضنية وعوازاً وخوفاً وفيضاً من المصائب والألام.

إئنا نقول للّيهود: قِدوا دون خجل على الطريق الصّحيح، لأنَّ تدمير الذّات ينقذكم! عندئذٍ سنكون متفقين، وبمعنى ما، لا فرق بيننا! ولنتذكّروا أنَّ ذلك هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن ينجيكم من اللّعنة التي تصيّمكم، لأنَّ نجاة "اليهوديّ التّائه" [6] AHASVERUS / في هلاكه.

الهوامش:

[1] في القرن التاسع عشر لم يكن معروفاً بعد التاريخ الحقيقي لمن يسمون باليهود الذين لم يكن شيء أو لأحد غيرهم ضلعاً بمصائرهم الأبدية.

[2] بوسعنا أن نقول الكثير عن أدوار الممثلين اليهود اطلاقاً من الخبرة التي تراكمت في المدة الأخيرة. إنهم لم يكتفوا باحتلال الخشبة بل يبدو وكأنهم تمكنوا من سرقة الصور الفنية من مؤلفها.

ما من "تموج" يهودي يكتفي بالسعى لتمثيل مخلوقات شكسبير أو شيلر، بل ويحاول أن يستعيض عنها بتعابيراته الخاصة المنحازة. ويخالف ذلك انتساباً بأن الشخصية اليهودية فقدت وجه الإنسان الحقيقي واستعاضت عنه بوجه يهودي ديماغوجي. إن تزيف فتنا، ولا سيما الفن الدرامي، وصل حد خديعة فظة جعلت الناس لا يتحدثون حتى عن شكسبير إلا من وجهاً نظر صلاحية مسرحياته شرطياً للعرض. /الناشر الألماني/.

[3] سنتحدث فيما بعد عن المدرسة اليهودية الجديدة التي تأسست بسبب هذه الصفة في موسيقي مندلسون وكأنما لتسوية هذه الغرابة /حاشية فاغنر/.

[4] إن من لاحظ ما تبديه الطائفة اليهودية من شرود وقع ولا مبالاة وهي تستمع إلى موسيقي الصلاة في الصومعة يستطيع أن يفهم لماذا لا يشعر موسيقار الأوبرا اليهودي بأنه مهان عندما يصطدم بهذا الموقف نفسه من قبل الجمهور المسرحي إزاء مؤلفاته، ثم لا يكل من متابعة عمله أمام ذلك الجمهور، لأنه جمهور يجب أن يبدو له هنا، رغم ذلك، أكثر حشمة مما في معبده. /حاشية فاغنر/.

[5] يلفت النظر أيضاً كون الموسيقيين اليهود الآخرين، بل المثقفين اليهود عامة، يمثلون هاجساً إلى حد ما لكلا الملحنين الشهيرين. فانتصار مندلسون يرون في ذلك الموسيقار الأوبرا إلى الممتاز شيئاً شيئاً. وبفضل إحساسهم الرقيق بالشرف يشعرون بدوى إساعته القوية لليهود، ولذلك فإن حكمهم عليه لا رحمة فيه.

وبالعكس، فإن حزب الموسيقار الأوبرا إلى أكثر حذراً في حكمه على مندلسون، وينصت بحذر، على الأرجح، أكثر مما بنفور إلى السعادة التي بلغها في عالم الموسيقى الأعلى شيئاً. أما الفريق الثالث، اليهود الذين يؤلفون الموسيقى فيبدو أنهم مهتمون بتقاديم الفضيحة والاستمرار،



دون تعرية الذات، في التأليف الموسيقي دون صخب زائد. ومع ذلك فإن النجاحات الأكيدة التي حققها الموسيقار الأوبراكي تبدو لهم جديرة بالاهتمام، إذ يجب أن يكون فيها قيمة ما، حتى وإن كان يمكن عدم تأييد كل شيء فيها وتقديمه على أنه "نو شأن". حقاً إن اليهود على قدر من الدهاء يجعلهم يعرفون حقيقة الوضع الذي هم فيه.

[6] "اليهودي التائه" أسطورة أدبية شعبية تصف اليهودي الذي سخر من السيد المسيح وهو في طريقه إلى الصليب، فقضى الله عليه أن يبقى تائحاً هائماً في الأرض إلى يوم الدين. وقد تناول هذه الأسطورة أدباء كثيرون بينهم غونته وشيلر والرومانتسيون الألمان عموماً.

■ . /المترجم



ثقافة أمريكا القديمة

ترجمة
عياد عيد

مع ظهور الأوروبيين في القارة الأمريكية كان سكانها الأصليون قد قطعوا طريقاً طويلاً من التطور التاريخي.

قدم الإنسان إلى أمريكا من آسيا الشمالية الشرقية عبر مضيق البيرينغ قبل 15 إلى 20 ألف عام. كانوا أقوااماً صغيرة رُحّلاً من الصيادين، تبعوا الوحش المتقدمة نحو الشمال بسبب من تغير المناخ. حدثت، في وقت لاحق، وبعد أن احتفى جسر البيرينغ كما يفترض بعض الباحثين كما قامت، اتصالات عرضية عبر المحيط الهادئ أيضاً.

انتسب سكان القارة الأمريكية الأوائل من حيث مستوى تطور الثقافة إلى عصر الميزوليت⁽¹⁾. تعود أبكر الآثار الدالة على وجودهم في القارة الأمريكية إلى الحقبة الممتدة بين الألفين الثاني عشر والعشر قبل الميلاد (أراضي المكسيك وكولومبيا وفنزويلا وغواتيمالا وساحل البيرو وتشيلي الجنوبية). انتشر السكان الأقدمون تدريجياً في مناطق أخرى أيضاً (الهندوراس وكوستاريكا والإكوادور وغيرها). في الألف السابع قبل الميلاد، وبسبب من ارتفاع حرارة الطقس، وتغير المجموعات النباتية والحيوانية المميزة لذلك العصر تراجع دور الصيد، وانتقل قاطنو أمريكا إلى

(1) الفترة الانتقالية من العصر الحجري القديم «بالبيوت» إلى العصر الحجري الجديد «شيليت» (المترجم).



الجمع والالتقاط، ثم إلى الزراعة مع حلول الألف الخامس ق.م، ثم بدأت صناعة الفخار نحو منتصف الألف الثالث ق.م، ونشأت التجمعات السكنية الدائمة المعتمدة على الزراعة.

برز على مساحة أمريكا اللاتينية مع حلول هذه المدة عدة مناطق تاريخية جغرافية: ما بين الأمريكتين، وما تسمى الوسيطة، وحول الكاريبي، ومنطقة السهول والجبال الأمريكية الجنوبية والمنطقة الأنديّة. حدث التطور في الأولى والأخرية نتيجة الحضارات القديمة، أما في المناطق الأخرى فقطنت قبائل ذات اقتصاد متخصص بالصيد والزراعة المبكرة مختلط مع بقايا حقبة الجمع والالتقاط. الجدير بالذكر هو أن تطور شعوب أمريكا القديمة الاجتماعي والاقتصادي والثقافي كان مستقلًا، ولم تتخلل بالنجاح محاولات بعض الباحثين ربط «السبب الأول» في التقدم الثقافي لهذه الشعوب بالقادمين من العالم القديم.

ما بين الأمريكتين (الميسوأمريكا)

مرت الحدود الشمالية لمنطقة ما بين الأمريكتين على امتداد القسم الشمالي للمكسيك المعاصرة، أما الحدود الجنوبية فشملت غواتيمالا وبيليسه وقسمًا من الهندوراس والسلفادور وكوستاريكا. سكنت هذه المنطقة (وفاقاً للمؤشرات الإثنobiولوجية واللغوية) مجموعات إثنية مختلفة، حققت كل منها في حقبة معينة كلية ثقافية كبيرة، مانحة بذلك طابعاً مميزاً لمنطقة التي قطنتها.

يمكنا، بغض النظر عن هذا، الحديث عن وجود تقاليد ثقافية موحدة في منطقة ما بين الأمريكتين، تتجلى في وحدة الملامح الأساسية الثقافية.

يقسم عادة تاريخ ما بين الأمريكتين، استناداً إلى تصنيف المادة الأثرية، إلى ثلاثة مراحل أساسية: ما قبل الكلاسيكية (من القرن العشرين ق.م حتى القرن الأول) والكلاسيكية (من القرن الأول الميلادي حتى القرن التاسع) وما بعد الكلاسيكية (من القرن التاسع حتى القرن السادس عشر).

بدأت منذ القرن الخامس عشر وحتى القرن الثاني عشر قبل الميلاد عملية فرز طبقي نشط بين القبائل القاطنة في ما بين الأمريكتين. وينبغي البحث عن أسباب هذا الفرز في تطور الزراعة الشديد والتبدل ما بين القبائل. ويظهر أن أول من خطا على طريق التطور الطبقي هم الأوليك على ساحل خليج المكسيك، وقاطنو أواخاكا، وبعدهم بمدة وجيبة سكان وادي ميسيكيو، ومركز منطقة غواتيمالا الجبلية وساحل السلفادور. وتبدو العلامات الثقافية المميزة لهذه المرحلة، خلافاً لسابقاتها، ظهور العمارة الضخمة، والنحت، والعبادة الوليدة للأعمدة الحجرية المشيدة خلال فواصل زمنية معينة، وزراعة الكاكاو، ووضع التقويم والكتابة الهيروغليفية، وبناء مجمع



راسخ من الرموز والأنمط الدينية التشكيلية، التي صارت في ما بعد ترسانة الدين والفن، وظهور طقس اللعب بالكرة مع الأضاحي الإنسانية، واستخدام الكاوتشوك في الطقوس، وظهور الورق، والمجتمعات الحربية «المحاربون - النسور» و«المحاربون - النمور الأميركيون»، وغيرها. وتعود إلى ذلك الوقت كذلك الصلات الثقافية الحيوية بين منطقة ما بين الأميركيتين والمنطقة الأنديّة.

تتسم المرحلة اللاحقة (من القرن الأول الميلادي وحتى التاسع) بظهور دول العبودية المبكرة وتطورها، مع ما تكون فيها من علاقات طبقية. وقد شكلت زراعة القطع والحرق^(١) (في مناطق الزراعة المروية) زراعة الأشجار المثمرة والصيد، الأساس المادي لهذه الدولة. ومع ذلك تظل الطبقة المنتجة الأساسية مكونة من أفراد المشاعة، ودور العمل العبودي في الإنتاج صغير إلى أقصى حد، وتأمتْ هنا علاقات اجتماعية متساوية من حيث المرحلة لعهود السلالات الأولى في مصر القديمة أو سومر. لقد صنعت الأدوات كلها من الحجر والعظام والخشب، وأحياناً من الأصداف.

تكونت في هذه المرحلة على الهضبة المكسيكية الوسطى دول المدن الضخمة: تيوتيواكان وتشولولا وشوتتشيكالكو، وفي القسم الجنوبي من المكسيك: موتن ألبان ونيويينيه، وعلى ساحل الخليج المكسيكي: تريس سابوتيس وتاخين، وفي تشياباس وعلى ساحل المحيط الهادئ في غواتيمالا: تشيابا ديل كورسو وإيسابا وبيلباو، وفي غواتيمالا الجبلية: كامينالخويو، وتطورت في سهول غواتيمالا والمكسيك وعلى شبه جزيرة يوكاتان ثقافة المايا الرائعة بمدنها تيكال وميرادور وكيريغوا وإياشخا وبيدراس نيفراس وإياشتشيلان وتسيبيلتشالتون، وفي هندوراس: كوبان، وفي بيليز: ألتون ها، وفي السلفادور: تشالتشوابا وغيرها. شغل الكثير من هذه المدن مساحة تقدر بعشرات الكيلومترات المربعة، وحكمتها سلالات من الحكام أقيمت في ما بينها اتحادات وعقدت الزيجات ونشبت الحروب، وتكونت في الوقت نفسه شبكة تجارية متعددة بين المناطق الجغرافية المختلفة.

تطورت في المرحلة الكلاسيكية تطوراً كبيراً المعرف في الطب، وتقنيات البناء، وعلم الزلازل، والرياضيات، وفي علم الفلك، والأرصاد الجوية، والجغرافيا، والتاريخ، وكانت هذه المعرف في العديد من الأحوال لا تزال مرتبطة ارتباطاًوثيقاً بمطالبات ممارسة العبادة. كما انتشرت في هذه المرحلة انتشاراً واسعاً الكتابة الهيروغليفية.

(١) أو الزراعة الناريه وهو أسلوب الزراعة انتهجه السكان الأصليون بسبب تخلف الأدوات الزراعية، ويعتمد على حرق الحقول واقتلاع ما عليها من نباتات بالأيدي، وكذلك حفر الحفر بالعيدان لغرس البنور. (المترجم).

صار الفن أداة النضال الاجتماعي، وبدأ يؤدي دوراً نشطاً غير عادي، وعكست آثار المسرح الضخمة ابتداءً من هذا التاريخ إلى هذا الحد أو ذاك معتقدات الأوساط المتسيدة. الوجهاء والكهنة.

لا تزال الآثار المعمارية الهائلة من المرحلة الكلاسيكية. المعابد والقصور. تذهل الناظر إلى الآن بأحجامها وجمال تناسباتها وبريزتها الفخمة. شيدت المعابد على الأهرامات ذات الأدراج، التي تصل أحياناً إلى ارتفاعات كبيرة. فيبلغ هرم الشمس في تيوتيواكان من العلو 72 متراً، ولا يقل عنده المعبد الرابع الشبيه بالبرج في تيكالا. ويغوص الهرم الذي شيد عليه مجمع معابد تشولولا في حجمه هرم خوفو الشهير في مصر. كان أغلب القصور من طبقة واحدة، لكنها كانت كثيرة الغرف. وكانت جدران تلك القصور والمعابد زاخرة بزينة من التصاوير والزخارف ذات الموضع الدينية والتاريخية، وأهم اللوحات الجدارية هي التي ظلت في أبنية تيوتيواكان وتشولولا وتساخين وإياغول ومونت ألبان وبنامباك. اكتسب قاطنو ما بين الأمريكتين مهارة كبيرة في نحت التماثيل الهائلة وفي نحت التماثيل الصغيرة أيضاً، إذ تصنف تماثيل شعوب غرب المكسيك الفخارية ومصنوعات شعوب الأوليك والسابوتيك والمايا من حجر اليشب من بين أفضل أنموذجات الفن العالمي. تدل الزخارف المنقوشة على أواني المايا والتيوتيواكانيين على أن شعوب ما بين الأمريكتين قد سموا حتى في الفن التطبيقي إلى منزلة ماضية لثقافة الشرق القديم الفنية.

تشمل المرحلة الكبرى الأخيرة من تطور ما بين الأمريكتين القرون من العاشر إلى الخامس عشر. حدثت في نهاية القرن التاسع، ونتيجة الهرات الاجتماعية الضخمة (انتفاضات أفراد المشاعيات)، وغزوارات قبائل الناوا الأقل تطويراً للمناطق الشمالية من ما بين الأمريكتين، وما ترتب عليها من هجرات ضخمة لشعوب مختلفة، تغيرات كبيرة. وصلنا من هذه المرحلة عدد كبير من المصادر المكتوبة، ويسجل لها أن أول استخدام للمعادن (الذهب، الفضة، النحاس) لأغراض الزينة أول الأمر، ثم في صنع بعض أدوات (النحاس).

اختفت مفاجأة في المرحلة الكلاسيكية من الوجود أغلبية الدول. المدن الكبرى بضغط من الدخلاء. ونشأت مراكز سياسية وثقافية جديدة، وظهرت ديانات مرتبطة بعبادات بشر هؤلاء الغرباء. أعيد تجميع القوى الاجتماعية، واستولى القادة واتحادات المحاربين المشهورين المحيطين بهم على السلطة بأكملها، فقد الكهنة القدماء عظمتهم السابقة التي لم تكن تحضن لحسيب.



لُحِظَتْ تغيراتٌ مُهمَّةٌ في الثقافة أيضًا، إذ انتشرت على نطاقٍ واسع التصورات الإيديولوجية للقبائل التي اقتحمت الهضبة الوسطى المكسيكية، الإيديولوجية بين الكثيرون من شعوب ما بين الأمريكتين. فتبُوا إلَاهَا الشَّمْسِ والْحَرَبِ في مجمع الآلهة مكانة رئيس، وتوطدت على نحوٍ واسع فكرة أن حياة الآلهة مرتبطة بتغذيتهم اليومية بدم الناس المضحى بهم.

انعكست هذه التغيرات كلها في الفن التشكيلي أيضًا. توقف نهائياً تقريرًا تشييد الأهرامات . المعابد الهايئة والأعمدة الحجرية. ازداد عدد المشاهد الحربية المُصورة على الآثار الفنية، وراحت تظهر أكثر فأكثر رموز الحرب عوضاً عن الرموز الدينية التقويمية السابقة، وعوضاً عن تمجيد سلالات الحكام. اختفى أيضًا مع سقوط فئة الكهنة القديمة التقويم السابقة الدقيق؛ صاروا يستخدمون في هذا الحقبة، عوضاً عن المنظومات الزمنية التي شملت ملايين كثيرة من السنين، دورةً من 52 عاماً متساويةً لمفهوم «القرن».

قامت في وادي المكسيك دولة التولتيك الضخمة، التي كان مركزها في مدينة تولان، والتي بسطت تأثيرها السياسي والثقافي على مساحة هائلة، ابتداءً من مناطق المكسيك الشمالية وانتهاءً بغواتيمالا ويوكاتان. تشكلت في وقت لاحق، بعد سقوطها عام 1166، على الهضبة المكسيكية سلسلة من الدول. المدن الصغيرة. وقد استحوذت على الزعامة نتيجة الصراع الضاري بين تلك الدول مدينة تينوتشتيلان عاصمة الأزتيكيين التينوتشكا. راحت دولة الأزتيك مع انتهاء القرن الخامس عشر توسع ممتلكاتها بسرعةً وصارت القوة السياسية الرئيسة في ما بين الأمريكتين. كانت دولة الأزتيكيين . التينوتشكا، التي التقى بها الأسبان، مجتمعاً عالياً التنظيم، ورث التقاليد الثقافية عن الدول. المدن التي سبقته. لقد أجاز هذا للفاتحين الحديث عن «إمبراطورية الأزتيكية» المحتلة من قبلهم.

قامت في شبه جزيرة يوكاتان في بداية تلك الحقبة دول . مدن المايا: تشيتشن . إيتسا وأوشمال ومايابان. وقد أدت الحروب الداخلية التي نشببت بينها هنا إلى تشكيل عدد من الأقاليم الصغيرة المستقلة والمعادية في ما بينها. أقام الكيتشي والكاكتشيكيلي في القسم الجبلي من غواتيمالا التشكيلات الحكومية الأكبر من تلك الحقبة.

كان لهذه الدول . المدن الجديدة كلها الطابع الظبي المبكر ذاته، لذلك بدأت تتطور فيها خلال مدة وجيزة نسبياً التناقضات الاجتماعية نفسها التي تطورت في سبقاتها. وقد انقطعت هذه العملية بالاحتلال الإسباني.

المناطق الوسيطة وحول الكاريبي ومنطقة السهول والجبال الأمريكية الجنوبية

تضم المنطقة الوسيطة المساحة المترامية بين منطقة ما بين الأمريكيتين والقسم الشمالي من البيرو، أي قسم من غواتيمالا وكوستاريكا ونيكاراغوا وبينما والمنطقة الأنديّة سواحل المحيط الهادئ في كولومبيا والإكوادور لا يزال تاريخ هذه المنطقة غير معروف جيداً. وسُكِنَت فيها شعوب تنتهي إلى مجموعات إثنية لغوية مختلفة، وتتفاوت في ما بينها بمستوى التطور. واقتربت شعوب متفرقة في المنطقة الوسيطة إلى حد كبير من تكوين المجتمع الظبيقي والدولة، إلى جانب القبائل التي كانت متاز باقتصاد متخصص بالصيد وصيد السمك والجمع والالتقطان. يمكننا أن ننسب إليهم ثقافة سان أغوستين الغامضة في جنوب كولومبيا (النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد وحتى الألف الأول الميلادي)، وثقافات الكوكليه (بنما من القرن السادس حتى الثالث عشر) وفيراوغواس وتشيريري وديكيس (غرب بنما والجنوب الغربي من كوستاريكا)، ومانتيينو (الساحل الإكوادوري)، النصف الثاني من الألف الأول الميلادي)، والتايرون (شمال شرقي كولومبيا) وغيرهم. وكانت دول التشيبتشا المويسكيين في أراضي كولومبيا الحالية مع حلول زمن الاحتلال الإسباني هي الاتحاد السياسي الأهم في المنطقة الوسيطة، وكانت أكبر هذه الدول هي تونخا وغوانينتا وسوغوموسا وبوغوتا، وكانت الحروب بينها مستمرة، وقد أعاد ظهور الإسبان قيام هذا الاتحاد الوليد.

أتقن المويسكيون الزراعة المتطورة، واستخرجوا الفحم الحجري واستخدموه (وكان هذا ظاهرة فريدة في تاريخ ثقافة أمريكا القديمة). كانت هذه المنطقة غنية بالزمرد والذهب، وقد اشتهرت حلبي المويسكيين اشتهاراً واسعاً في تاريخ الفن العالمي.

تضم مناطق حول الكاريبي والسهول والجبال الأمريكية اللاتينية جزءاً الأنتيل، وساحل كولومبيا على الكاريبي، وأراضي فنزويلا والبرازيل الساحلية، وحوض الأورينوكو والأمازونيا، والمناطق المتاخمة الأبعد جنوباً خارج محيط جبال الأنديك الوسطى. تاريخ هذه المناطق معروف بمقدار أقل من سابقاتها، وقد حددت هيئتها الإثنية الأساسية قبائل تنتهي إلى أسر لغوية مثل الأرفاكية والكريبيبة والتوبية . غواراني وإلى غيرها. لم تتحط شعوب هذه المناطق جميعها عتبة تكون الحضارات الأولى، وبقيت في مراتب مختلفة من المشاعية البدائية.

المنطقة الأنديّة (الأنديس)

ضمت بؤرة الحضارة الأندية البيرو وبوليفيا وجنوبي تشيلي، لكن أثراها طال التطور الثقافي لإثنين شتى عاشت إلى الشمال من هذا المركز، وإلى الجنوب منه (وقد تأثرت بعض قبائل في الشمال في الإيكوادور، وفي الجنوب عدد من قبائل الباamba الأرجنتينية).

انتهت الأندي الوسطى مثلها كمثل ما بين الأميركيتين إلى عداد المراكز العالمية الرئيسية التي نشأت فيها الزراعة. برزت هنا عدة مناطق تشكلت فيها وتطورت ثقافات أثرية مميزة توافق على ما يبدو مع شتى التجمعات السياسية والاقتصادية الإثنية.

ظهرت في القسم الجبلي من البيرو وتطورت في الوقت الذي ظهرت فيه في منطقة ما بين الأميركيتين، أي في الحقبة المتقدمة من القرن الثاني عشر ق.م. حتى القرن الثامن ق.م. أولى حضارات أمريكا الجنوبية وهي تشايفين. كانت، وفقاً لنوعها، قريبة من الحضارة الأولى (المعابد الضخمة والتمايل الحجرية والفالخار المجسم وغير ذلك). هذه الملامح، وكذلك عبادة النمر الأمريكي المميزة هي التي أجبرت عدداً من الباحثين على الحديث عن ثقافة زراعية مفترضة في منطقة الغابات الاستوائية الرطبة كأساس مشترك للحضارات معاً. فسر الآخرون أوجه الشبه بالاتصالات البحرية القديمة بين ساحلي الإيكوادور وغواتيمالا. بيد أن هذا السؤال لا يزال مطروحاً. اختفت ثقافة التشايفين مع حلول النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد واحتلت موقعاً أمامية على ساحل المحيط الهادئ. وتطورت على أراضي البيرو وبوليفيا عدة ثقافات أثرية متميزة بفراحتها الكبيرة. دخل النحاس في ذلك العهد الاستعمال أول مرة في الأندي الوسطى. لكن النحاس وكذلك الذهب استخدماً كمادة لصناعة الحلي فقط. الجدير ذكره هو أن تقاليد التشايفين الثقافية لم تندثر بل استمرت في التوأمة في التوأمة اللاحقة (بعد أن خضعت، طبعاً، لإعادة نظر وعملية تنقيح إبداعي).

نشأت على مشارف الميلاد على ساحل البيرو (وفي القسم الجبلي في وقت لاحق على الأرجح) حضارات جديدة، الأساسية منها: الموتشيك والناسكا على الساحل؛ وتكونت ثقافة البوكار ومن ثم التياواناكو في حوض بحيرة تiticaca. وقد بلغت هذه الحضارات وغيرها ذروة ازدهارها مع حلول الحقبة المتقدمة من القرن الخامس حتى القرن الثامن ميلادي.

صارت الزراعة في هذا الوقت وسيلة العيش الرئيسية، وتطورت السقاية الصناعية، فشيدت القنوات وجسور نقل المياه من أجل إخصاب الحقول،

واستخدم زرقة الطيور، وارداد عدد الزراعات المعتمدة على الفلاحة وخدمة الأرض، ومورست تربية الحيوانات (خلافاً لمنطقة ما بين الأمريكتين).

صنعوا من النحاس الأدوات والسلاح. وكان قاطنو التياواناكو أول من بدأ في العالم الجديد يضيف إليه القصدير، الذي كانت أماكن وجوده عديدة في بوليفيا، وكانوا أول من حصل على البرونز. ترجع إلى النصف الأول من الألف الأول الميلادي أسمى الإنجازات الفنية لشعوب البيرو القديمة في العمارة الضخمة (معابد الدفن، الأهرامات) وفي الرسم وفن النسيج ونحت التماثيل. تضاهي الأقمشة والمطرزات القطنية والصوفية، التي عثر عليها في القبور في شبه جزيرة باراكاس (الساحل الجنوبي) بمعنى ألوانها، وتركيب رسوماتها، وعدد من الخصوصيات التقنية فيها، أفضل أنموذجات الثقافات القديمة الأخرى. ويمثل مواضع الزخارف على جدران المعابد وفي غرف القصور وعلى الأواني في ثقافة الموتشيك موسوعة حقيقة للميثولوجيا القديمة، وتعد الأواني وصور الأشخاص عليها العائدة لهذا الشعب نفسه من روائع الثقافة الأصلية. بقيت منذ ذلك الزمان مجويرات من الذهب والفضة والنحاس، والتي امتازت بمستوى فني رفيع وتقنيات تصنيع معقدة بما فيه الكفاية.

كان النصف الثاني من الألف الأول الميلادي هو زمن فناء حضارات الأندي الوسطى. الأرجح هنا (كما في ما بين الأمريكتين) أو الدول، المدن، التي أضفتها التناقضات الاجتماعية المتباينة، والصراع المتبدل فيما بينها، صارت فريسة للأرياف المحيطة بها والأقل تطواراً.

بدأت المرحلة الأخيرة من تطور شعوب الأندي الوسطى المستقل في نهاية الألف الأول وببداية الألف الثاني الميلادي. ظلت الثقافات التي تشكلت حتى ذلك الوقت مستمرة في التطور حتى الاحتلال الإنكاري، لا بل حتى الإسباني. كان المركز الرئيسي على الساحل الشمالي أول الأمر هو وادي لامايباكه. ثم انتقلت الزعامة في الشمال بعد انهياره، بنتيجة الكوارث الطبيعية التي تعرض لها في نهاية القرن الثاني عشر ونتيجة الاضطرابات السياسية اللاحقة، إلى منطقة أخرى. كانت هذه المنطقة هي تلك الواقعة على وادي نهر موتشه. هناك، بالقرب من المركز الموتشيكي القديم، شيدت تشايان - تشايان عاصمة الدولة الجديدة تشييمون، التي نشأت فيها بدرجة معلومة تقاليد الموتشيك واللامايباكه الثقافية. وقد مكنت التجارة البحرية النشطة التي قامت في هذه الحقبة على امتداد الساحل الغربي لإكوادور حتى أراضي التشينتش من إرساء الصلات الثقافية بين سكان المناطق المتباينة.

أخضع حكام تشايان . لسيطرتهم الساحل الشمالي كله، ووسعوا حدود دولتهم قبل الاحتلال الإنكافي ببعض سنوات، في منتصف القرن الخامس عشر، حتى الإكوادور وضواحي ليما الحالية.

التحق المحتلون الإسبان في المنطقة الأندية في القرن السادس عشر بدولة الإنكبيين - الكيتوشوا الجبارة تاوانتيسنوسيو، التي شملت مساحتها الأندي الوسطى والجنوبية كلها من جنوب كولومبيا حتى الجزء الشمالي الغربي من الأرجنتين وتشيلي الوسطى. تطورت هذه الدولة، الناشئة أول الأمر في القسم الجبلي كاتحاد غير كبير بين بعض دول . مدن مستقلة، تطرواً مطرداً، وبعد انتصارها على تشيمو صارت ممتلكات المنطقة الأندية كلها. وقد عُدّت ثقافة الفترة الإنكية الإنجاز الأساسي لشعوب القارة الأمريكية الجنوبية.

لقد تقبلت شعوب العالم القديم بعد الاحتلال عدداً من إنجازات ثقافة سكان أمريكا القدماء، فدخلت هذه الإنجازات بذلك الثقافة العالمية. وهذا ما يمكن لسه بوضوح في الزراعة. فأغلب النباتات التي زرعها الهندوamerican قبل فتح أمريكا لم تكن معروفة في العالم القديم، وقد جعله تعلم الثقافات الزراعية الأمريكية القديمة يزيد مصادره الغذائية إلى أكثر من الضعف. كما صارت ثقافة سكان أمريكا الأصليين الروحية بعد ذلك المكون المهم من مكونات ثقافة أمريكا اللاتينية ومنبع فرادتها.

ميثولوجيا شعوب أمريكا

حددت التصورات الميثولوجية لدى شعوب أمريكا الأصليين ثقافتهم الروحية. ف تكونت خلالآلاف السنين على القارة الأمريكية . النائية عن أي تماس مع ثقافات العالم القديم . منظومات ميثولوجية فريدة، وهي إضافة إلى ذلك تظهر شبهها تصنيفياً مع مثيلاتها بالمستوى التاريخي . الحقبوي من ثقافات العالم القديم، وقد ارتبط ذلك بقوانين تطور الإنسانية الروحي والاجتماعي العامة.

واجتازت تصورات شعوب أمريكا الميثولوجية خلال تطورها (حتى تفرعها إلى فروع مستقلة وتشكل ثقافات ميثولوجية مختلفة) عدداً من مراحل الارتفاع، المرجح أن سكان القارة الأمريكية الأوائل حملوا معهم في عصر الباليوليت المتأخر إلى البر الجديد بعض أساطير عن نشوء النار، مثلاً، أو سرقتها، وعن نشأة الناس والحيوانات، وعن معاشرة الدب للمرأة (الذي تحول لاحقاً في المنطقة الاستوائية إلى النمر الأمريكي بهيئاته المتعددة)، ما شكل الأساس لاتحاد بين الناس والوحوش، وأساطير عن الأيل والكلب بوصفهما الوسيطين بين عالم الأموات والأحياء وغير ذلك... لاحقاً في أثناء تطور أسلوب الجني والالتقاط الفتن أساطير عن التمساح الأمريكي حامي الطعام والماء، وعن الأرواح الطيبة للنباتات، وعن ابن آوى



الماكر المرتبط بعبادة النجوم وغيرها من الأجرام، وعن بناء الكون كبيت هائل وغير ذلك...

تعود المرحلة التالية، أو، مجازاً، المنظومة الميثولوجية الأولى، إلى زمن تدرج الحيوانات وزمن الزراعة الواسعة. فتحتتحول في هذه الحقبة ونتيجة عمليات إيديولوجية معقدة في إطار بنى سياسية واقتصادية معينة، الأرواح التي كانت أول الأمر بسيطة وأحادية الدلالة كروح الماء والنبات والنار والتربة وغيرها، إلى آلهة متعددة الأشكال ومتعددة الوظائف، وقد استمرت هذه العملية حتى ظهور الأوروبيين تقريراً. تنسب إلى هذه المنظومة أغلب أساطير قبائل وشعوب المناطق الوسطى حول الكاريبي والسهول والجبال الأمريكية الجنوبية.

استقرت فيما بعد الأشكال الميثولوجية وتمتنن في إطار وظيفية معينة، وحدث تجزيء لاحق لوظائف الآلهة وتدقيق لها على نحو متزامن مع عملية تجميع هذه الآلهة في وحدة متماسكة، فازداد عددتها، وتكونت الصلة بينها وبين عبادة الحكام الناشئة حديثاً، إذ عدوا ممثليها أو مجسديها على الأرض. اشتغل الكهنة بوضع التصورات الميثولوجية، وصارت الأسباب السياسية الآن هي الأسباب الرئيسية في تقديم هذا الإله أو ذاك. جمعت حولهم الأساطير والدورات الميثولوجية الجديدة (عن مؤسسي الدولة . المدن، وعن معبد معين، وما شابه). وضُمنت الأشكال الميثولوجية صوفية زمنية مرتبطة بمفهوم الآخرة. كان هذا كلّه هو الملامح المميزة للمنظومة الميثولوجية الثانية، التي ترافقت مع نشوء المجتمع الطبقي المبكر في الدول . المدن. والأنموذج الأكثر سطوعاً لهذه المنظومة هو ميثولوجيا شعوب المايا في الحقبة الكلاسيكية.

المنظومة الميثولوجية الأعقد والأرفع تنظيمًا (الثالثة)، التي ظهرت في مرحلة الانتقال إلى الدول السياسية ذات الحكم المطلق، هي تلك التي يشهد بها في القارة الأمريكية للتولتيك والأرتيك والإنكبين الكيتشوا. امتازت هذه المنظومة بضمها إلى مجمع آلهتها آلهة الأخيرة لحظت بين ممثلي الفئات العليا من المجتمع. أما القسم الأساسي من الشعب فعاش تصوراته المعتادة.

وحدث مع ظهور الأوروبيين هنا، وبسبب من التطور التاريخي غير المنظم للشعوب الأمريكية في أجزاء القارة المختلفة، إثنينات حاملةً لجميع المنظومات الميثولوجية المذكورة متوافقةً مع هذه المرحلة أو تلك من مراحل تقدمها الاجتماعي. وكان من الحال تارياً في الاتحادات الدولية الضخمة بين الإثنينات في فترة ما بعد الكلاسيكية (دول التولتيك والأرتيك والإنكبين . الكيتشوا) نشوء وضع ديني ميثولوجي مغاير.

علينا أن نشير إلى تعاقب التصورات الميثولوجية المهم من أجل استمرارية التقدم التاريخي، وإلى تعاقب الأشكال المتكاملة للآلهة والمبادئ الفلسفية والإثنية الأولية المميزة لهذه المناطق أو تلك من المناطق التاريخية والجغرافية في أمريكا. وينبغي أن نشير أيضاً إلى الاختلافات الملحوظة بين الأشكال الميثولوجية ومجموعات الآلهة وما شابه ذلك في المناطق التاريخية الجغرافية الضخمة. إذ ارتبطت هذه الاختلافات بنشوء الإثنيات وبوسط المعيشة المختلف وبخصوصيات الاتصالات بين الإثنيات وبالظروف التاريخية. فمثلاً، انتشرت على نطاق واسع في ميثولوجيات شعوب ما بين الأميركيتين، إضافة إلى العبادات الأمريكية العامة، كعبادة الذرة، والأيل، والنمر الأمريكي والوطواط والأفعى، أشكال الأفعى ذات الريش وأبن آوى، وفي وقت متاخر النسر والصبار، وأدت الحيوانات البحرية والطيور لدى شعوب المنطقة الأندية (خصوصاً في الحقبة قبل الإنكية) دوراً كبيراً في الميثولوجيا، والتماسيع الأمريكية والضفادع وما شابها لدى سكان غربي بينما (المنطقة الوسيطة).

وأدت التصورات الميثولوجية دوراً معيناً في تشكيل منظومة النظارات الفلسفية الجمالية لدى الشعوب القديمة. فكانت عبادة الشمس ونقيضتها عبادة الليل عند شعوب الناوا مرتبطتين بالتصورات عن الصراع الأبدى بين البدايات المتناقضة، وعن ضرورة التضحية بالنفس، وعن قصر الحياة الأرضية وتعفنها. تبرز من هنا الحماسة الشديدة في ديناميكية الحياة والموت ويبرز من هنا مفهوم الآخرة والتوتر الداخلي في الفن التشكيلي والشعر. كان لعبادة الشمس في المنطقة الأندية، وفي جميع الأحوال في زمن الإنكبيين، أشكال أهدأ، ولم تصادف هنا الحالات المميزة لمنطقة ما بين الأميركيتين. تنبع من هنا على الأرجح السكونية والاتزان الكبيران في فن العمارة الضخمة وفي التماثيل، وينبع من هنا التأكيد على تراتبية الأشكال. ومن جهة أخرى فقد لُحظ هنا في حقبة ما قبل الإنكية (لدى الموتشيك مثلاً) ازدهار معين للإباحية (لم تكن موجودة في ما بين الأميركيتين)، وكانت مرتبطة بعبادة الأموات على نحو يشبه المفارقة. إن تفسير هذه الظاهرة كامن أيضاً في خصوصية التصورات الميثولوجية لشعوب هذه المنطقة.



الثقافة الشفوية والكتابية الأدب

يجب دراسة مسألة الثقافة الشفوية لشعوب أمريكا الأصلية من حيث علاقتها بمستوى تطور هذه الشعوب التاريخي . الحقبوي، وبمستوى تطور هذه المنظومة الميثولوجية أو تلك. وكما أن شعوب القارة صاغت هذه المجموعات الميثولوجية أو تلك بحكم تطورها الاجتماعي والثقافي غير المنظم، فإن ثقافتها الشفوية وفنونها كانت مختلفة المستوى. وقد تكون الفن الكلامي في كل مكان في أمريكا وتحدد بأكمله بالتصورات الميثولوجية، تجدرت خصوصية الثقافة الشفوية في خصوصية هذه التصورات في هذه المنطقة أو تلك. وتسببت في الوقت ذاته الفجوة الكبيرة في التطور التاريخي بين شعوب أمريكا الأقل تطوراً وشعوبها الأكثر تطوراً، التي بلغت مستوى الحضارات، نسبياً في تحديد الفجوة الكبيرة أيضاً في مستوى تطور الثقافة الشفوية.

كانت شعوب وقبائل مناطق مثل المنطقة حول الكاريبي في قطبِ، وشعوب المايا والأزتيك والإينكيين . الكيتشوا في القطب الآخر. اتسمت الثقافة الشفوية لدى الأولى بتماسكها الاجتماعي والفنى نتيجة التطور القليل الذي طرأ على البناء الاجتماعي، واتسمت بعمومية مادة الميثولوجيا المستخدمة لجميع أعضاء المجتمع الراشدين تقريباً (ربما ما عدا السحرة والمشعوذين)، واتسمت هذه الثقافة بتبعيتها التامة تقريباً للعبادات وللنظام الاقتصادي والنفعي المباشر، واتسمت بعدم الإعداد الفنى مع حرية نسبية في تبدل أشكال روايات الأساطير، وبانعدام المبدأ القانوني العام.

أما المايا والأزتيك فعلى العكس، إذا تميزوا بانقسام آثار الثقافة الشفوية لديهم انقساماً دقيقاً إلى طبقتين كبيرتين بنتيجة عمليات الفرز الاجتماعي: الوجاه والكهنة من جهة، (مثلاً، علم نشأة الكون الكهنوتي، والصوفية التقويمية، والأساطير عن النشأة الإلهية لسلالات الوجاهاء وغير ذلك)، والعوام من جهة أخرى، وتميزوا ببدء قومنت الأجناس الأدبية، وبدء تخصيصها من أجل الفئات الاجتماعية المختلفة (فمثلاً، تمثل الآثار الاحترافية نوعاً خاصاً . دليل الحرفيين). ونشأت عناصر حكاية السحر لكن من غير انتظام الخطوات الإلزامي الذي ميز هذا الجنس الأدبي في العالم القديم. وينسب هذا كله بالدرجة ذاتها إلى الثقافة الشفوية لدى الإينكيين . الكيتشوا. ويضاف إلى هذا في منطقة ما بين الأمريكتين أيضاً، تكون الثقافة الأدبية المكتوبة مع اقتصار استخدام الكتابة بوصفها وسيلة تقنية تذكيرية مساعدة فقط.



ما زال تصور اللوحة كاملة بسبب من نقص المعلومات، بيد أن في مقدورنا أن نقول: إن الكتابة لم تبلغ لدى معظم الشعوب ذلك المستوى من التطور الذي يجعلها قادرة على أن تصير أداة لثقافة أدبية مكتوبة متطرفة. استطاعت الكتابة، فعليها، أن تؤدي هذا الدور لدى بضعة من شعوب ما بين الأميركيتين فقط، وخصوصاً لدى المايا؛ وكانت الرموز الكتابية في المنطقة الأندية منتشرة على نطاق ضيق جداً، واستخدمت لأغراض طقوسية خالصة ولأغراض تتعلق بالأنساب جزئياً. أما الخط العقدي الكيبو فكيف من أجل تسجيل المعلومات الاقتصادية والعسكرية فقط.

مهم أن نشير إلى أن الثقافة الأدبية المكتوبة لدى شعوب ما بين الأميركيتين كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الشفهية، ولم تنفصل عنها إلى حد كبير في كل شيء. وترافق تبنية النص العروضية، والتقاليد الشفوية، والحفظ والنقل من جيل إلى جيل مع التقاليد الكتابية النامية.

كانت قد تكونت لدى شعوب ما بين الأميركيتين منظومة أجناس أدبية، بالإضافة إلى الأدب الشعبي الميثولوجي والتاريخي، رأينا مؤلفات شعرية حول موضوع الشجاعة في القتال، وغنائيات فلسفية وعاطفية. احتماماً للمعلومات الواسعة إليها يمكننا أن نؤكد على قيام منازلات بين الشعراء، وعلى جمع المختارات الشعرية. الأمر المهم في تطور الإبداع الشعري هو أنه ما عاد في ما بين الأميركيتين مغفلة. تطورت الدراما لدى شعوب المايا والذاروا تطوراً كبيراً، كما كان نثر شعوب ما بين الأميركيتين متنوّعاً أيضاً ابتداءً من الكتابات الشعرية الهجائية الموجزة وانتهاءً بالقصص الموسعة.

اختفت منظومة الأجناس الأدبية لدى شعوب المنطقة الأندية بعض الشيء عن منظومة ما بين الأميركيتين. ويمكننا أن نلاحظ بين المؤلفات الشعرية التي وصلت إليها، أناشيد ومقاطع من أساطير وغنائيات عاطفية، وأغان حربية، وأغان عن العمل. وأقيمت في بيرو القديمة، كما في ما بين الأميركيتين، منازلات الشعراء، لكن الأنماط الجات الواسعة إليها مغفلة الأسماء في أغلب الأحيان. كما وصلتنا في التأثر، مقاطع تأريخية وحكايات وأحاديث وحكم فلسفية، وكان من بينها، من غير شك، دراما دينية وتاريخية.

المعروف من مؤلفات مدوني التاريخ الأسباني وجود أرشيف خاصة في مدن ما بين الأميركيتين حفظت فيها مخطوطات للمايا، ومخطوطة واحدة ذات منشأ كويكاتيكي. لم تستخدم المنظومات الهيروغليفية الكتابية لدى شعوب ما بين الأميركيتين في المخطوطات فقط، بل في النّقش على الحجر والفخار وعلى الكسوة الطينية المزخرفة واللوحات الجدارية وما شابهها. لكن مسيرة فك رموزها لم تتجاوز



الخطوات الأولى. لا يمكننا، عملياً، الحديث إلا عن بضعة نجاحات محددة في فهم نصوص الحقبة المتداة بين القرنين العاشر والخامس عشر، وفي ثلاث مناطق فقط: الهضبة المكسيكية الوسطى وأواخاكا ويوкатان. أما جميع المنظومات الكتابية الأخرى (التي تعود آثارها إلى القرون الأولى قبل الميلاد وتنتهي بالقرن التاسع الميلادي) فلم تفك رموزها حتى النهاية. وما زلنا لا نعرف شيئاً عن محتوى النصوص من تشالتشوابا ومنتها ألبانا وينويته وشوتشيا كالكو والكثير غيرها من المراكز الضخمة من المرحلتين ما قبل الكلاسيكية والكلاسيكية.

يمكننا استعادة لوحة إبداعات سكان أمريكا الأصليين في حقبة ما قبل كولومبو بفضل تجميع المعطيات من المصادر المتبقية، والهيروغليفيات المكتوبة و«الترجم» من الكتابة القديمة إلى اللاتينية، التي تمت بعيد الاحتلال الأسباني، ومقاطع ضمها مؤرخو القرن السادس عشر إلى أعمالهم. ■



الشعر

- | | | | |
|---------------------------|---|---------------------|---------------------------------|
| دُبْرِ تَشْنَن | ◎ | ت. يوسف سامي اليوسف | وليم وردزورت |
| مختارات من الشعر النمساوي | ◎ | ت. بدل رفو المزوري | إريش فريد |
| {إريش فريد} | ◎ | ت. إبراهيم استبولي | مختارات من أشعار بوريس باسترناك |



ذِيرِ تِنْرَن

من شعر وليم وردزورث

ترجمة

يوسف سامي اليوسف

أولاً - تمهيد

ولد الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث (1770-1850) في منطقة البحيرات في الشطر الشمالي من إنجلترا. وقد درس في جامعة كمبردج، ولكن دون أن يكون طالباً متميزاً وفي سنة 1790 سافر سيراً على الأقدام إلى فرنسا وإيطاليا وجبال الألب. ثم عاد إلى فرنسا أواخر سنة 1791 حيث عاش سنة كاملة، وهناك عشق ابنة جراح في مدينة يلوا، اسمها أنيت فالون التي أنجبت له بنتاً.

وتحمس للثورة الفرنسية الظافرة يومئذ، ولكنه كف عن التحمس للنزعة الجمهورية، وأصيب بخيبة أمل، بل بتشاؤم كئيب، حين رأى الإرهاب والمقاصد واستحاله الثورة إلى غولة تلتهم الناس.

وفي سنة 1795 تعرف على كولرج الذي صار صديقه الحميم ولده طويلة جداً. وقد جاء كولرج ومعه زوجته إلى سومرست، قرية وردزورث، حيث



عاشا سنة مع ذلك الشاعر ومع أخته دُروثي. (والجدير بالتنويه أن ورد زورث تربطه بهذه الأخت التي تصغره بسنة واحدة علاقة إخاء حميم. وهي الأنثى التي يخاطبها في الشطر الأخير من هذه القصيدة وكأنها التجسيد الموضوعي لروحه أو لوجوده).

وفي عام 1798 أصدر الشاعران كلاهما ديواناً عنوانه "قصائد قصصية غنائية" وقد جاء هذا الديوان المشترك بمثابة تحول وإنعاش في تاريخ الشعر الإنجليزي، إذ أخذ ذلك الشعر يتجه اتجاههاً جديداً ابتداءً من تلك البرهة، فالشعراء الجدد قد نظروا إلى الحياة بحساسية أصيلة عميقـة، وكذلك برؤية طازجة مفعمة بالحيوية والجوانـية.

ومما هو معلوم أن ذلك الـديوان قد كان افتتاحاً للحقبة الرومانـية في تاريخ الشعر العالمي كله.

ولقد سافر الشاعران معاً إلى ألمانيا في أواخر تلك السنة نفسها. وهناك بدأ ورد زورث بكتابـة سيرته الذاتـية شـعراً تحت هذا العنوان: «الاستهـلال». كما كتب «روـث»، و«لوسيـ غـرـايـ»، و«لوسيـ» وبـعـض القـصـائـدـ الأخرىـ.

ولـسـوـفـ يـكـمـلـ قـصـيـدةـ «الاستهـلالـ» سـنـةـ 1805ـ،ـ وـلـكـنـهـ الـنـ تـنـتـشـرـ إـلـاـ بـعـدـ موـتـهـ.

وفي سـنـةـ 1800ـ أـعـيـدـ نـشـرـ القـصـائـدـ الـقـصـصـيـةـ الـغـنـائـيـةـ»ـ معـ مـقـدـمةـ كـتـبـهاـ وـرـدـ زـورـثـ تـمـحـورـتـ حـوـلـ نـظـرـيـةـ الشـعـرـ،ـ إـذـ عـرـفـ الشـعـرـ بـأـنـهـ نـتـاجـ لـفـورـةـ المشـاعـرـ وـالـعـواـطـفـ وـالـمـحتـويـاتـ الـوـجـدـانـيـةـ أـوـ الدـاخـلـيـةـ جـمـلـةـ.ـ وـبـعـدـ سـنـتـيـنـ نـشـرـتـ المـجمـوعـةـ نـفـسـهـاـ لـلـمـرـةـ الثـالـثـةـ،ـ فـكـتـبـ لـهـ وـرـدـ زـورـثـ مـلـحـقاـ بـيـنـ فـيـهـ مـوـقـفـهـ مـنـ لـغـةـ الشـعـرـ الـتـيـ قـالـ بـأـنـهـ يـنـبـغـيـ أـنـ تـؤـخـذـ مـاـ هـوـ مـتـخـيـرـ مـنـ الـعـبـارـاتـ الـتـيـ يـتـكـلـمـهـاـ النـاسـ فـيـ الـحـيـاةـ الـيـوـمـيـةـ.



وفي سنة 1802 تزوج وردزورث بفتاة اسمها ماري هتشنسن، من مدينة بزت القريبة من ضيغته. وبعد هذا الزواج بخمس سنوات انتقل من سومرست إلى قرية غراسمير حيث ظل حتى نهاية عمره. وفي سنة 1813 عُين موظفاً في مكتب الطوابع براتب سنوي مقداره أربعين جنيه.

كما راح يتجول في إنجلترا ويجوارها، فزار أسكوتلند أربع مرات، وتعرف على ولترسكوت، شاعرها الرومانسي الكبير. ولكنه قام بأسفار أخرى إلى أوروبا في عشرينيات القرن التاسع عشر. كما زار إيرلندا سنة 1831، وكذلك إيطاليا سنة 1837. واستقال من وظيفته سنة 1842 وصار يتقاضى راتباً تقاعدياً ثابتاً. وبعد سنة واحدة حل محل سذبي كشاعر للباطل حتى وافته المنية عند انتصف القرن التاسع عشر.

ولعل في ميسور المهم أن يلاحظ ما فحواه أن شعر وردزورث قد أخذ يذبل بعد سنة 1815، وأن أفضل شعره هو القصائد التي كتبها ابتداء من سنة 1798 وحتى سنة 1807. ولا غلو إذا ما زعمت بأنه أكثر الشعراء التزاماً بالطبيعة وبجمالها وأسرارها وقدسيتها. إنه الشاعر الذي رأى المشهد الطبيعي بعين خاصة جداً حتى لكان فيه محتوى هو وقف عليه وحده دون سائر البشر. ولم يكتف بذلك بل توجه إلى الطبقة الشعبية، ولا سيما الفلاحين والرعاة، حيث وجد « حباً في الأكواخ التي يأهلها الفقراء ».

فمما هو واضح أن شطراً كبيراً من شعره يتخذ من الحياة الريفية البسيطة محتواه الأكبر. وقد جاء هذا التوجه بعد إيمان الشاعر بأن الصناعة الحديثة سوف تدمر إنجلترا. (ليته قال بأنها سوف تدمر العالم).

ولقد سماه بعض الدارسين باسم « ناسك غراسمير »، وكذلك باسم « اللاما العظيم لمنطقة البحيرات »، وذلك نظراً لتفريده في عبادة الطبيعة. ومما هو

جدير بالذكر أنه كان سعيداً إلى درجة الغبطة. فها هو ذا يقول: «أنا واحد من أسعد الناس».

وفي قناعي الخاصة أن وردزورث هو أعظم شاعر في اللغة الإنجليزية بعد شكسبير. فهو مأهول بإنسان كبير عطوف ونبيل، شأنه في ذلك شأن شكسبير الذي يتميز بثلاث خصال، هي الحب والحنان والرحمة، كما بينت كارولين سبيرجن في دراستها المتميزة عن «المجاز عند شكسبير».

وفضلاً عن ذلك، يتميز وردزورث بالحكمة إلى حد مثير للإعجاب، فهو يستوعب خفايا الأمور استيعاباً قل أن يراه المرء لدى أي شاعر آخر. ولعل أهم ما في أمره أنه حساس تجاه الحياة بما هي تجربة تعاش على مستويين، داخلي وخارجي، أو قل إنه لا يفصل الداخل عن الخارج، بل يراهما في وحدتهما الإندراغامية الخالدة. وبإيجاز: إنه فرد متفرد جداً من شأنه أن يرى الأشياء على نحو مختلف تماماً عن رؤية الآخرين. ووهنا بالضبط يكمن سر المزية.

ولقد امتدح بعض النقاد الغربيين قصيدة «الاستهلال»، بل قالوا إنها واحدة من أعظم القصائد التي كتبت باللغة الإنجليزية في العصر الحديث. كما امتدحوا قصيدة «العزيمة والاستقلال»، وقال أحدهم: إن وردزورث لم يكتب قصيدة أفضل منها. وهناك من امتدح قصيدة «لوداميا» وكذلك قصيدة «ميغائيل» وقصيدة «النزاية».

وبوسعني أن أضيف قصيدة عظيمة جداً هي «علامات الأبدية»، التي سبق لي أن ترجمتها ونشرتها قبل ثلاثين سنة، أو زهاء ذلك. كما أضيف قصيدة «دير تتنرن» الراهنة، والتي أترجمها اليوم، مع أنها كان ينبغي أن تترجم وتنشر منذ زمن بعيد.

لعل أبرز سمة بين سمات القصيدة الراهنة أنها محاولة جادة لتصوير الطبيعة أو لأساطيرها ورؤيتها بوصفها حشداً من المستورات الباعثة على البهجة، بل التي تصلح دواء للهموم والغموم. فلدى قراءة مناخها يملك المرء أن يراها وقد أولجت إلى جوف المرئيات عنصراً سرياً لطيفاً من شأنه أن يرفعها إلى مستوى المقدس، أو إلى مصاف الأسطوري الرهيف.

كما أن من شأن قراءة مناخها أن تكشف في بنيتها ضرباً من ملغمة تلتغى داخل نسيجها، فتتازر بحيث تنتج تأثيراً عظيماً حقاً. فلا يخفى على المستأنى أن عبادة الطبيعة، وكذلك التوجه نحو الآخر بالحب والقبول، ثم الشعور بسرعة الزوال والانقضاض، أو بآنية الإنسان على الأرض، هي ثلات بذرات تنشط فيها بغتة هذه القصيدة العظيمة. فليس من قبيل المصادفة أنها تبدأ بالسنوات الخمس التي تصرمت بعد الزيارة الأولى لنهر الواي، كما أنه ليس من قبيل المصادفة أيضاً أن ينبه الشاعر أخته دروثي، التي كانت معه على ضفاف النهر نفسه، إلى الأعوام الآتية حين قد لا يكون هو على قيد الحياة. فربما استطاعت قوة الحضور أن ترى في رعشة الزوال والامحاء ينبوعاً من اليابس التي انبثقت منها هذه القصيدة المتميزة.

وفضلاً عن ذلك، فقد أحيلت الطبيعة إلى هيف ولطف ودماثة، فصارت سعادة وفرحاً ومصدراً لأنبل المشاعر السامية بحيث يصبح القول بأن الفرق بين الداخل والخارج قد تلاشى تماماً، وذلك لأن الشاعر صار حين يتحسس الطبيعة، أو تفاصيلها، إنما يتحسس روحه حسراً، بل هو لا يجد نفسه إلا في المرئيات الطبيعية المعطاة للبصر قبل البصيرة. فبدلاً من أن يكون الوجود

تجسيداً للشـ، كما رأه معاصره شوبنهاور، فإن وردزورث قد رأى فيه مصدراً للخير والسعادة المنبثقة من مسرات الجمال.
وما كان لهذا كله أن يتم إلا بفضل الوجdan الدافئ الذي يمؤسس الشطر الجيد من قصائد هذا الشاعر الكبير.

وقد لا يعجز المتأني عن أن يلاحظ ما فحواه أن الشاعر يلوب هنا على ما يجعل الحياة أصالة ونبلاً وطهراً، أو أقل على ماهية من شأنها أن تولج الدهشة والحيوية إلى داخل التجربة الروحية المعيشة. وربما حالفني السداد إذا ما زعمت بأن الخلفية اللا شعورية لهذه القصيدة هي وحدة الوجود. فهي تعبر عن الالتحام بالكون، حتى لكانها تمتّ بصلة إلى الأفلاطونية المحدثة التي ترى الإنسان بوصفه أخاً لجميع الكائنات الحية وغير الحياة. وهذا يعني أنها سعي وراء العلاقة والبلوغ إلى الكائنات، أولوبان على الاتصال في العمق؛ أو الوصول إلى مركز الأشياء قاطبة، حيث يرخم السمو الذي هو آخر بغية يتبعها الإنسان. ويلوح لي أن هذا الاتجاه الحميم بالطبيعة هو صلة بالكلية أو باللامتناهي واللامحدود، حتى لكان البذرة التي انبثقت منها القصيدة هي الرغبة في البلوغ إلى اللازمان، أو إلى حيث لا وجود للعدم بتاتاً، بل لا وجود لأي سلب مهما يك نوعه.

ولهذا، قد يلاحظ المرء أن للقصيدة وجهاً أخلاقياً من شأنه أن يعلم الناس السمو والارتفاع بالروح إلى مستوى النظافة والقداسة. وعندني أن كل شعر حقيقي أو أصلي هو شيء وثيق الصلة بمناقب الأخلاق. ولقد جاءت لغتها خصيبة برزانة، وناجية من التعقيد والتجريد في معظم الحيان. ولعل من شأن هذا النقاء اللغوي أن يناسب حالة الطهر الروحي التي تؤسس الأرضية الخلفية للقصيدة، وأن تتجانس مع هدفها النهائي النبيل.

ثانياً - القصيدة

أبيات كُتبت على مبعدة بضعة أميال فوق ديرتنرن، وذلك لدى زيارة جديدة لضفاف نهر الواي خلال جولة سياحية في الثالث عشر من تموز سنة 1798.

1.

مضت خمس سنوات، خمسة صيف، وعلى مدى خمسة شتاءات، ومرة أخرى أسمع هذه ألمياء تتدحرج من ينابيعها الجبلية مصحوبة بخريف هادئ يجيء من جوف الأرض. ومن جديد أبصر هذه الصخور الشاهقة امتحدرة التي تسبغ على المشهد البري المعزول أفكاراً عن عزلة أكثر عمقاً، وتلحم الأرض بهدأة السماء.

هادئ جاء اليوم الذي استكنا فيه هنا مرة ثانية، تحت هذه الجميرة، وأشاهد خطط هذه الأكواخ، وهذه الجنائن المشحونة بالجني، أو بالفاوكة الفجة، في هذا الفصل، يدثرها لوين أخضر، فتفقد نفسها بين الأيك والأحراج.

ومرة أخرى أرى صفوف الأسماك التي تكاد ألا تكون أسيجة، بل خطوطاً صغيرة من خشب مبهاج ينساب على نحو جامح.وها أنا إذا أشاهد أكاليل الدخان تنبعث بصمت من بين الأشجار، فلا تكاد العين تلحظها، تماماً مثل الرحل المقيمين في الأحراج الخالية من البيوت، أو مثل دخان ينبعث من كهف ناسك يجلس وحيداً إلى جوار نارة المتقدة.

2.

هذه الأشكال الجميلة، وخلال غياب طويل، لم تكن في نظري كما يكون المشهد الطبيعي مقلة رجل أعمى، ولكنني في الغالب، سواء كنت وحيداً في غرفة، أو محاطاً بضوابط المدن الكبيرة والصغرى، قد



اعتقدت أن أحصل من تلك الأشكال، في ساعات الإنهاك، على مشاعر شديدة العذوبة، أشعر بها في دمي وفي فؤادي وتنقل حتى إلى عقلِي الأصفي، مصحوبة بالسکينة وهداة البال، وبمشاعر أنتجتها مسرات منسية. وهي مسرات ربما كان لها أثر ليس بالتأفه ولا بالطفيف على أفضل شطر من حياة رجل طيب، وعلى أفعاله الصغيرة امتنسية والخاملة الذكر، والتي هي أفعال المحبة والحنان. وأحسبني مدیناً لتلك الأشكال بمنحة أخرى أكثر سمواً، وهي ذلك المزاج المبارك الرزين الذي يجعل العواطف توجهنا برقة إلى أن تعطل أنفاس هذا الإطار الجثماني، بل حتى تتوقف حركة الدم البشري، فينام الجسد ويصير نفساً حية، فتنظر إلى حياة الأشياء بعين هدأتها قوة الانسجام وقوة البهجة العميقـة.

- 3 -

ولئن كانت هذه عقيدة عابثة، فمع ذلك، آه ! كم مرة - في الظلام وبين الأشياء التي يكشفها ضوء الشمس العديم البهجة، وعندما يتحرك النكد بلا جداء، وترىض حمى العالم على خفقات فؤادي - كم مرة التفت إليك بالروح، يا نهر الراوي الغابي، أنت يا جواب الأحراج، كم مرة التفت إليك روحي !

- 4 -

والآن، ببوارق فكر نصف خابية،
وتميزات معتمة وخافتة،
وحيرة حزينة إلى حد ما
تنتعش صورة الذهن من جديد.
وبينها أقف هنا، ليس فقط بحس امتنعة الراهنـة، بل بافكار مبهجة
مفادها أنه في هذه اللحظة ثمة



حياة وزوادة للسنين الآتية.
ولهذا أراني أجرأ على أن آمل،
مع أنني قد تغيرت، دون ريب، عما كنت
عليه حينما أتيت لأول مرة إلى وسط هذه التلال،
عندما كنت كالظبي أطوف فوق الجبال،
وعلى ضفاف الأنهار العميقه والجداول
المعزولة، وحيثما قادتني الطبيعة،
أشبه بامرأة يفر من شيء يخافه،
وليس بمن ينقب عن شيء يهواه.
ففي ذلك الحين كانت الطبيعة
في نظري كل شيء تماماً.
(لقد تصرمت مسارات صباي البدائية،
وكذلك حركاتها الغريزية البهيجه).
ولست أملك أن أرسم ما قد كنت يومئذ.
فالشلال المادر يسكنني كالهياق امسيوب.
والصخرة الباذخة، والجبل، والحراج العميق المعمتم،
وألوانها وأشكالها، كانت في نظري
تجسيداً للاشتهاء.
وكانت شعوراً وعشقاً
لا حاجة بهما إلى فتون أرقى
ليستحضر لا العقل، ولا إلى أي رونق
لا يستعار من مقلة العين.
لقد ولى ذلك الزمن، وجميع مساراته
الموجعة لم يعد لها وجود، وكذلك نشواته التملة.

ليس من أجل هذا الشيء الباهت أحزن أو أذمر.
فلقد تبعت ذلك أعطيات أخرى أحسبها
كانت بمثابة تعويض سخي عن تلك الخسارة،
فلقد تعلمت أن أنظر إلى الطبيعة، لا
كما كنت أراها أيام الغناء العديم التفكير،
بل أسمع في الغالب موسيقى الجنس البشري
الساكنة الحزينة،
لا جشاء ولا مزعجة، مع أنها وافرة القوة
بحيث تملئ أن تطهر وتسيطر.
ولقد شعرت بحضور يهزمي ببهجة الأفكار
العالية.

إنه حس راق بشيء ما مبثوث بعمق،
أما مسكنه فهو الشموس الغاربة، والمحيط
المستدير والهواء الحي، والسماء الزرقاء،
وذهن الإنسان.

إنه حركة وروح من شأنها أن تحرك
جميع الأشياء المفكرة، وجميع موضوعات الفكر،
وتذنب في الأشياء قاطبة.

ولهذا، فإنني ما زلت عاشقاً للمروج
والأحراج والجبال، ولكل ما نراه من هذه الكرة الأرضية الخضراء،
ولجملة عالم العين والأذن الفاتن،
سواء ما يخلقان حتى النصف أو ما يتلقيان،
واندلي مسرور لأنني أتعرف في الطبيعة واللغة
على الحس بامرساة التي ترسو عليها أنقى



أفكاري، وأتعرف على المرضعة والمرشد
وحارس فؤادي
وجوهر كينونتي الأخلاقية باسرها.

- 5 -

ولو لم أتعلم على هذا النحو،
فربما تھتم عليًّا أن أقاسي
تلفًا في مناقبي الأنیسة
فها أنت ذي معي ههنا على
ضفاف هذا النهر الجميل،
أنت، يا أعز صديقة، يا صديقتی العزيزة العزيزة.
وفي صوتك أبلغ إلى لغة فؤادي القديم،
وأقرأ مسراتي الفائنة
في الأنوار الدافقة من عينيك التوافتين.
آه! أحتج إلى هنیمة لأبصر فيك
ما قد كنت ذات مرّة،
يا أختي العزيزة العزيزة
وإذ أقيم هذه الصلاة،
أعلم أن الطبيعة لا تخذل الفؤاد
المغرم بها.

فمن خصائصها أنها طوال سنوات عمری باسرها،
تأخذ بآيديينا من فرح إلى فرح،
 فهي تملك أن تصوغ الذهن الراخم في داخلنا،
 وأن تشحنه بالسکينة والجمال،
 وأن تغدوه بالأفكار الراقية،

فلا يعود في ميسور
الألسن الشريرة،

والأحكام امتهورة، وسخريات الأنانيين
والتحيات الفقيرة إلى الإخلاص،

وجميع أشكال الاتصال اليومي الملوוהش،
أن تتغلب علينا بأي حال من الأحوال،

أو أن تهزم عقيدتنا الجذلية،

والتي تتلخص بأن كل ما ندعى
مترع بالبركات.

ولهذا، دعى القمر يسطع فوقك
في نزهاته الانفرادية،

ولتكن الرياح الجبلية الضبابية طليقة
في هبوبها عليك.

وفي السنين الآتية،
حينما ينضج هذا الوجد الجامح،

وحين يصير ذهنك بهجة
لأشكال الوسامة كلها،

وذاكرت موطننا لجميع الأصوات والألحان
المفعمة بالعذوبة،

آه! حينئذ، إذا تحتم عليك

أن تكوني معزولة، أو أن يهيمن عليك الخوف
أو الألم أو الحزن.

فباية أفكار شافية و Maherola بالفرح اللطيف
سوف تتذكرينني وتتذكري نصائحني.



ولئن تتحتم علي أن أكون حيث لا أملك أن أسمع صوتك،
 ولا التقط من عينيك التواقتين
 بفارق وجودنا السالف،
 حينئذ قد لا تنسين أننا وقفنا معاً
 على ضفاف هذا الجدول أطبهاج،
 وأنني، أنا المتعبد للطبيعة طوال زمن مديد،
 قد جئت إلى هنا غير متعب من عبادتي لها.
 بل إنني لأعبدها بحب أكثر دفناً - آه! بل
 بحماسة أكثر عمقاً، حماسة الحب الأقدس.
 ولعلك سوف لن تنسني يومئذ
 أذلك بعد جولات كثيرة،
 وبعد سنين عديدة من الغياب،
 فإن هذه الأحراج المترددة
 والصخور الباذخة،
 وهذا المشهد البري الرعوي الأخضر،
 قد كانت غالبة على فوادي،
 من أجلها ومن أجلك أنت في آن واحد.



من تأريخ
من الشعر النمساوي
إريش فريد
ترجمة
بدل رفو المزوري

١ — ماذ؟!

هذا هذيان وهراء
يقول العقل والرشد
هذا وماذا هناك
يقول الحب

* * *

هذا سوء حظ ومصيبة
يقول الحساب
هذا ليس كالالم
يقول الخوف
هذا القاطن والبائس
تقول الفطنة والحكمة



هذا وماذا هناء
يقول الحب

* * *

هذا مضحك
يقول الفخر والزهو
هذا طيش ورعونة
تقول الحيطة والاحتراس
هذا مستحيل
تقول التجربة والخبرة
هذا وماذا هناء
يقول الحب

2 — تحدث

لأولئك الناس
الذين يتحدثون عن السلام
والفكر مشغول بك
يتحدثون عن المستقبل
عن حق الحياة
وخوف البشر
والفكر مشغول بك
أهذا نفاق
أم حقيقة؟!

3 — قبل العودة

من سينقذ الإنسان
لو زللت الأرض؟
لا مال ولا زينة الدنيا
سيتجه صوب العراة
يحمل بين يديه طيراً وقفصاً
منذ زمن... مات الطير
وظل القفص

* * *

لن تزلزل الأرض
الحيوانات الأولى فرت
ربما، كانت أخطاء
فالدار شيدت أحسن تشيد
إنها الحقيقة، كان الزلزال

* * *

أبصر طيراً ميتاً
على الطريق
ربما كان غير حذر
أروم أن أحصل
على قفص فارغ
لكني سآخذه
في البدء



فيما لو جاء
طير.

4 — الملاذ

أحياناً أبحث عن الملاذ
هارباً من نفسي ومنك،
هارباً من غضبي عليك
ومن نفاذ صبري،
وارهاقي،
هارباً من حياتي،
التي تسلخ الآمال مدني
كاملوت...

أبحث عن حماية عندك،
من راحة الراحات...

أبحث عن ضعفي عندك
ليتقدم لنجدتي،
ضد القوة...

التي لا أحب امتلاكها.

5 — واقعية الواقع

حقائق
قصائد الأزلية،
تملني...

متى ستاتي أخيراً
ظلالها
وأحلامها
وأكذوباتها؟

6 – تركيبة

يقال:
إن الشاعر هو من يرتب
المفردات...
وهذا ليس بصدق،
الشاعر هو من تركب المفردات
إلى حد ما...
لو كان في جعبته الحظ..
وإلا! فستثور المفردات وتهلك
الشاعر...

7 – سيدة الحرية

لو قالوا هنا،
إن الحرية تحكم
لكان
كذباً
وازدراءً



وَضْلَالٌ
فَالْحُرْيَةُ لَيْسَ بِحَاكِمَةٍ.

8 – الحضارة

إن أنصت إلى بعض
الكلمات
كالتقدم
وقوة الديمقراتية
ووحدة الطبقة العاملة
أثناء بمقدار فقدان قدرتي
على إعداد مسدسي مواجهة
هذا،
لو كنت أملك مسدساً!!!

9 – اللوحة المحجبة

إنهم يعشقون
الحرية...
كعشقهم،
لنسائهم
في عتمة الليل.
إنهم، لا يتحسرون،
ولا يتجرؤون على

النظر،
لأحضانهم امفوحة

10 — متنزه حماية الطيور

العقاب حمل ثلاثة موظفين
وزيراً واحداً معه.
النسر حمل جنرالاً
بشرفه العسكري.
اللقلق حمل طفلين
وكتاباً عبر ولادة
جديدة.

وأنا
لو أصبحت طائراً
ساحلق صوبك.

11 — إلى الحجارة

الكلاب أيضاً
تعض بعضها بعضاً
وحتى الأفاعي سامة.
وحتى إلى الواقع
اتجهت...
من أجل الحب.



والي الطحالب،
من أجل الشجاعة.
والي الحجارة
ريما من أجل التفاهم.

12 — الشراء

الفوانيس تشتري نفطها
عند السمك في الطاحونة.
الأطفال يشترون نقودهم
عند الحجارة في الجدول.

والحجارة تشتري حظها
عند الطحان في بركة السمك.
والسمك يشتري دقيقة
عند الفوانيس في الريح.

13 — ضربة موت

في البدء كان الزمن
ثم كانت الذبابة
وريما كان فار
ثم، ناس بكثرة
بقدر الإمكان

ثم ثانية...
كان الزمن.

14 — أفعال

شجرة تحرك
ذراعيها،
وتصنع عاصفة،
وسمكة كبيرة
ترفع فمها
وتقصق بحراً،
وصياح ديك
ينفر ديكاً آخر،
والاثنان يحرقان،
وطفل يلعب، لعبه الحفر
لحين أن تصبح الأرض
قبراً له.

النمسا/ غراتس



الشاعر إريش في سطور:

- ولد الشاعر إريش فريد في فيينا / النمسا - عام 1921.
- هرب الشاعر إلى إنكلترا عام 1938، بعد أن وقعت النمسا تحت الاحتلال، عمل مترجماً من اللغات الإنجليزية والعبرية واليونانية إلى الألمانية، وترجم لكثير من كبار شعراء العالم: شكسبير، توماس ديلان.
- نشر عدداً ضخماً من دواوينه الشعرية وكتبه التثوية ورواياته، منها:
 - * قصائد للنمسا - لندن، 1944.
 - * قصائد - هامبورغ، 1958
 - * الجندي والحسنا (رواية) هامبورغ، 1960.
 - * 100 قصيدة من دون وطن - برلين، 1978.
 - * قصائد حب - برلين، 1978.
- وأما في مجال الترجمة، فقد ترجم أعمال الشاعر العالمي الكبير شكسبير ومنها: العاصفة، تاجر البندقية، رি�تشارد الثاني، هنري الخامس، أنطونيو وكليوباترا، بريكليس، هاملت، حلم ليلة صيف وأعمال أخرى في هذا الحقل.
ويعدّ إريش فريد علماً من أعلام الأدب النمساوي حالياً.

ملاحظة:

- 1 - بدل رفو المزوري - شاعر وصحفي ومترجم عراقي يعيش في النمسا.
- 2 - هذه القصائد جزء من كتاب "أنطولوجيا شعراء النمسا" الذي يعده المترجم للطبع. ■

من تأثيرات
من شعر بوريس باسترناك

ترجمة
د. إبراهيم استنبولي

بوريس باسترناك
BORIS PASTERNAK
أن تعيش الحياة، ليس كما أن تعبر الدرج

كتبت الشاعرة الروسية الرائعة مارينا تسفيتاييفا: «... تأثير باسترناك يعادل تأثير النوم. نحن لا نفهمه. نحن نسقط فيه. نقع تحت تأثيره. نغرق فيه... نحن نفهم باسترناك كما تفهمنا الحيوانات..».

لقد وجدت أحداث مختلفة من القرن العشرين انعكاساً لها في إبداع باسترناك. كان مصيره صعباً للغاية، كما مصير الكثير من شعراء ذلك الجيل. لقد عاش فترات من النهوض، وأخرى من السقوط والإحباط، من الانكسارات والانتصارات... لذلك ربما كان الإبداع بالنسبة لباسترناك بمثابة المخرج والسبيل إلى النجاة، بل وربما طريقاً للهروب من الواقع السوفياتي المحيط به. كان الشاعر يؤكد باستمرار أهمية العمل المتواصل للقلب والعقل عند الأديب والفنان:

لا تنم، لا تنم، اشتغل،
لا تتوقف عن العمل،
لا تنم، حارب النعاس،
كما النجمة، كما الطيار.
لا تنم، لا تنم، أيها الفنان،
لا تستسلم للنوم.
أنت - رهينة الزمن،
أنت عند الخلود - أسير.

ولد بوريس ليونيدوفيتش باسترناك . الشاعر والكاتب والمتلجم، في 10 شباط من عام 1890 في موسكو ابناً لعضو أكاديمية الفنون ليونيد باسترناك. لذلك كان محاطاً منذ طفولته بالموسيقى، بالفنانين والأدباء. وقد كانت الموسيقى من أولى اهتماماته حيث شغف بها جداً... فبتأثير المUSICIAR الروسي الكبير سكريابين راح يدرس الموسيقى منذ سن الثالثة عشرة... ولكن بعد ست سنوات من الدروس المضنية هجرها إلى غير رجعة.

بعد تخرجه من الثانوية في عام 1909 انتسب إلى كلية الآداب والتاريخ في جامعة موسكو، وبرز لديه اهتمام كبير بالفلسفة.. ومن أجل زيادة معارفه الفلسفية وتطويرها، سافر في عام 1912 إلى ألمانيا، حيث تلقى دروساً في الفلسفة خلال فصل كامل في جامعة ماربورغ، ومن هناك قام ببرحالة إلى سويسرا وإيطاليا.

عاد إلى موسكو وأنهى دراسته الجامعية في عام 1913. بعد أن برداً اهتمامه بالفلسفة، انغمس بالكامل في فن الشعر، الذي سيشكل لاحقاً المضمون الوحيد لكل حياته.

أصدر أولى مجموعاته الشعرية «توأم في الغيوم» 1914، «من فوق الحواجز» 1917..

وقد لوحظ التأثير الكبير لتيار الرمزية والمستقبلية futurism في شعره في تلك المرحلة.

كان باسترناك يقدر عالياً إبداع (بلوك) وموهبة الشعرية، إذ كان يرى في منظومته الشعرية «تلك الحرية في التعامل والتعاطي مع الحياة ومع الأشياء في هذه الدنيا، التي بدونها، أي الحرية، لا يمكن أن يكون هناك أي إبداع حقيقي وكبير».

في عام 1922 أصدر مجموعته الشعرية «أختي . أيتها الحياة»، التي وضعت الشاعر باسترناك على الفور في مصاف أسانذة الكلمة الشعرية المعاصرة. ومن هذه المجموعة انطلق باسترناك كظاهرة فريدة في عالم الشعر.

في العشرينات من القرن الماضي اقترب باسترناك من التجمع الأدبي «Lef» (الجبهة اليسارية للفن)، الذي أسسه ف. مايكوفسكي بالاشتراك مع ن. آسييف وأ. بريك وغيرهم. وقد كانت علاقته مع هذا الاتحاد الأدبي نتيجة الصداقة التي كانت تربطه مع مايكوفسكي... وقد انتهت علاقته بالتجمع في عام 1927.

خلال تلك الحقبة صدرت مجموعته الشعرية «مواضيع ومتغيرات» (1923)، وبدأ بكتابة رواية شعرية تدور حول حياته الشخصية وأنجزها في عام 1925. ثم كتب سلسلة شعرية بعنوان «المرض السامي»، روايات «عام 1905» و«الملازم شميدت».

في عام 1928 ظهرت لديه فكرة العمل على موضوع نثري «صك الأمان» والذي أنهى خلال عامين. وقد عدّ باسترناك عمله هذا « بمثابة مقططفات من حياته بخصوص آرائه في الفن وماهية جذورها..».

في عام 1931 غادر إلى القفقاس جورجيا: وقد وجدت انطباعاته الجورجية انعكاساً لها في سلسلة من الأشعار باسم «الأمواج». هذه الأشعار صارت فيما بعد جزءاً من المجموعة الشعرية «الولادة الثاني»، وفيها يتوصّل الشاعر إلى امتلاك البساطة الكلاسيكية للكلمة الشعرية.

في أعوام الثلاثينيات قل إنتاج الشاعر للأعمال المميزة.. لكنه أعطى اهتماماً كبيراً للترجمة، التي أصبحت ابتداء من عام 1934 منتظمة ومتواصلة حتى نهاية حياته (قام الشاعر بترجمة أعمال لشعراء من جورجيا، شكسبيرو، غوته، شيلر، ريلكه، فيرلين وغيرهم...).

قبل بداية الحرب الوطنية العظمى، في بداية عام 1941، تغلب الشاعر على الأزمة الإبداعية، وتببدأ لديه مرحلة جديدة من الصعود: كتب سلسلة أشعار «بيريديلكينو»^(١). قام في عام 1943 بجولة على الجبهة نتج عنها «في الجيش»، وأشعار «مقتل قناص»، «اللوحة المنبعثة»، «الربيع»... هذه الأشعار دخلت فيما بعد كتاب «في القطارات المبكرة» وهو عبارة عن سلسلة أشعار كما هو الحال في «بيريديلكينو».

لقد استغرق باسترناك في كتابة رواية «دكتور جيفاغو» سنوات طويلة، وانتهى من كتابتها في نهاية الخمسينيات. نُشرت الرواية خارج الاتحاد السوفييتي السابق في عام 1958، ونال عليها جائزة نوبل للآداب. وقد سبب ذلك هجوماً حاداً وعنيفاً من قبل الجهات الرسمية ضد الرواية والكاتب... وتم طرد باسترناك من اتحاد كتاب الاتحاد السوفييتي. ونتيجة للحملات المسورة ضده اضطر الكاتب إلى رفض الجائزة. وقد كان لهذه القصة أثر سلبي كبير عليه كشاعر وكاتب، وساعدت على تقليله سنوات عمره:

لقد ضعفت، كما الوحش في زريبة.

في مكان ما - بشر، ضوء وقرار،
من خلفي صخب المطاردة،
وليس من طريق أمامي للخروج.
لكنني، وعند حافة القبر،
واثق أنه سيأتي زمن -
تنغلب فيه روح الخير
على قوة الشر والرذيلة.

أعيد الاعتبار للشاعر والكاتب في عام 1987.. وتمت طباعة الرواية في روسيا في عام 1988 في مجلة «العالم الجديد». تؤكد الأبيات التي ينطق بها البطل يوري جيفاغوف في نهاية

^(١) بيريديلكينو - منطقة في ضواحي موسكو... عبارة عن بلدة مؤلفة من عدد من البيوت - نظام فيلات.. حيث يوجد بيت الإبداع لاتحاد كتاب الاتحاد السوفييتي سابقاً، وحالياً هناك تقع متحف عدد من الأدباء والفنانين بمن فيهم بوريس باسترناك. ومن بين الأدباء السوفييت والروس المعروفين الذين عاشوا هناك ذكر إلف إيلف وبروف، بابل وباختين، سيمونوف ويفتوشينكو، أكونيجافا وآخمانولينا - المترجم.

الرواية على الحماسة الأخلاقية الفلسفية لمؤلف الرواية. فالرواية تحكي عن أحداث الثورة وال الحرب الأهلية، عن مصير أولئك الناس، الذين قُذِفُوا بهم إلى خضم العنف والقسوة الثورية باسم الثورة والدفاع عنها.

في عام 1956 - 1959 ظهرت المجموعة الأخيرة من أشعار باسترناك «عندما يطيب اللهو».

في عام 1960 توفي الشاعر بعد معاناة طويلة مع المرض (سرطان الرئة) وذلك في 30 أيار من عام 1960.

من قصيدة «تعريف الشعر»:

هو. صفير حاد يملأ المكان،

هو. خشخše لقطع جليد تكسن

هو. ليل يحمد الورق الأخضر

هو. مبارزة بين بُلْبَلين.

I

هاملت

[من كتاب "دكتور جيفاغو]

همَد الدُّويُّ.

خرجت إلى المنصة.

مستنداً إلى قائمة الباب،

رحت التقط بعيداً في الصدى،

ما سوف يحدث في عصرى.

عتمة الليل مصوبة إلى

بقوة ألف مكبَر في المحوَر.

إذا كان يامكانك، Avva Otche

فأعفني من هذه الكأس.

أنا أحبُّ قصدك الجموج،
وموافق أنَّ العَب الدور.
لكن دراما أخرى تجري الآن،
لذلك اطردني هذه امرأة.
غير أن ترتيب الفصول مُقرّ،
ونهاية الْدرب حتمية.
أنا وحيد، كلُّ شيء يُحرق في الرياء.
أن تعيش الحياة - ليس كما أن تعبَّر الْدرب.

II

إلى آنا أحْمَاتُوها

يبدو لي، أنني سانتفي كلمات،
تشبه تكوينك الأول.
لا فرق عندي - إن أخطأت،
فانا لن أتخلص من عادتي أن أخطئ.

إنني أسمع أصوات السطوح المبلولة،
والضربات المذتقاة للنَّقش على الخشب.
ومدينة ما، معروفة من الأحرف الأولى،
تنمو وتتردد في كل مقطع.

الربيع من حولنا، لكن
الخروج من المدينة ممنوع.

ما زالت الزيونة البخيلة قاسية.
العينان تدمغان من التطريز على ضوء القنديل،
ينهض الفجر، ولا يستقيم الظهر.

تنفس رحابات لادوج^(١) املسأء
تسرع إلى أماء، مستسلمة لوهن قوتها.
لا فائدة من تلك المشاويـر.
فالقنوات تفوح برائحة فاسدة من أمـجارـير.

فيها يغطـسـ، كما الجوز الفارغـ،
الهواء الساخـنـ وهو يهـزـ أجـفـانـ
الأـغـصـانـ، والنـجـومـ، وأـلـصـابـيـحـ، والعـصـورـ،
وخيـاطـةـ الـبـياـضـاتـ وهي تـنـظـرـ
في البعـيدـ من فوقـ الجـسـرـ.

قد تكون للنظرة حدة مختلفة.
قد يختلف وضوح الصورةـ.
لكن الذي يحل أقسى القلاعـ -
رحـابـ لـيلـيـ تحتـ نـظـرـ لـيلـةـ بيـضاءـ.

هـكـذـاـ أـتـخـيـلـ نـظـرـتـكـ وـخـيـالـكـ.
هـوـ بـالـنـسـبـةـ لـيـ مـهـيـبـ
لـيـسـ بـسـبـبـ عـمـودـ اـمـلـحـ ذـاكـ،

(١) المقصود مجموعة بحيرات لادوج في نواحي بطرسبرغ.. المترجم.

الذي به أنتِ منذ خمس سنوات
قتلَتِ الخوفَ من الهرب إلى القافية.

لكن، انطلاقاً، من كتبك الأولى،
حيث ظمتْ حبات النثر الثاقب،
هو في كل شيء، كما الشرارة الدليل،
يُجبر على محاربة ما كان من أحداث.

1929

● ● ●

III

إلى ماريينا تسفيتاييفا
كتيباً يطول يوم ماطر.
بلا عزاء تسيلُ جداول
على الجناح فوق باب المدخل
وعبر نوافذِي المفتوحة.

خلف السياج بمحاذة الشارع
تنغمر الحديقة العامة.
والغيوم تتمدد عشوائياً،
مستلقيّة، كالدب في وجار.
يلوح لي كتابٌ في اليوم الغائم
عن الأرض وجمالها.
لله، على الورقة الأولى

أرسم «جذبة» الغابة.

آه، مارينا، حانَ من زَمْن بعِيدٍ،
وهو لِيُس بالعمل الشاق،
أَن يَنْقُل جثَمَانَك الْمَهْمَل
مِن إِيلابوغ^(١) مع مُوسِيقِي القداس الجنائزي.

لقد ابتكَرْت الاحتفال بِنَقلِك
فِي العَام امْلَاضِي وَأَنَا
عَلَى ثَلَج نَهْرِ مَتْجَمِدٍ، حِيثُ
الْزَوارَقُ تَمْضِي الشَّتَاءَ.

ما زَال صَعِباً عَلَيَّ حَتَى الآن
أَن أَتَخِيلَك مِيَةً.
كَمْلِيونِيَّة مُقْتَصِدَة
وَسْطَ أَخْوَاتِها الجَائِعَاتِ.

ماذَا عَلَيَّ أَن أَفْعُل لِأَجْلِك؟
أَخْبَرِينِي كَيْفَمَا كَانَ
فَانْ تَرْحَلِين بِصَمْتٍ
مَا هُو سُوَى عَتْبٌ غَيْر مَعْلَمٍ.
الْفَقْدَان دَوْمًا مَلْغَزٌ.
إِنِّي أَعْانِي دُونَ جَدْوِي

(١) إيلابوغ: مدينة في جمهورية تاتارستان الروسية ذات الحكم الذاتي... أسست عام 1780.

في البحث عبئاً عن جواب،
ليس من ظلّ للموت.
هذا كل شيء - نصف كلمة
وظلال، أعراسٌ
وخداع للذات،

من خلال الإيمان في البحث
فقط يوجد مؤشر ما.

الشتاء - كوليمة تابين فاخرة،
أن تخرج من المأوى،
من أجل بعض الخبز لأجل الليل،
 وأن تبله بالخمر - هو الدفء.

هناك أمام البيت، في الكثيب الثلجي
شجرة تفاح.
المدينة يلفها الثلج -
والشاهد الكبير على قبرك
قد ترأى لي طيلة العام.
وقد أدرت وجهك للرب،
تنشدين لقاءه من الأرض،
كما في تلك الأيام، حين لم يعلنوا
لئل الحساب عليها بعد.

● ● ●

■ 1943

القصص

ت. شوكت يوسف	لويس برناردو أونفانا	أيدي السود	◎
} قصة من موزامبيق			◎
ت. علي إبراهيم أشقر	خوسئه ماريًا ميرينو	الفار	◎
ت. مارتن زميّت	أوليفير فريجييري	ابن البحر	◎
} قصة من مالطا			◎
ت. عدنان محمود محمد	كريستيان برغزول	موارد غيربشرية	◎
ت. نزار خليلي	سيمون سيمونيان	ليمت إسحق الثاني	◎
} قصة أرمنية			◎



أيدي السود

(قصة من موزامبيق)

ترجمة

شوكت يوسف

(لويس برناردو أونفانا) كاتب موزابيقي معروف ولد عام 1942. صدرت مجموعته القصصية الأولى بعنوان "تحن نقتل الكلب الأجرب" عام 1964. أونفانا رئيس منظمة الصحفيين الوطنية، عضو قيادة رابطة الكتاب الموزامبيقيين، وسكرتير حكومي لشؤون الثقافة في بلاده.

ما عدتُ أذكر المناسبة ولا متى على وجه الدقة، لكن السيد⁽¹⁾ المعلم قال ذات مرة إن راحات أكفَّ الناس السود أو الزنج أقل سواداً أو أكثر بياضاً من سائر أجزاء أجسادهم، لأن أسلافهم، قبل قرون عديدة، كانوا يدرجون، كما الحيوانات، على أربع، ولذا لم تتعرض أكفُّهم للشمس التي سودت أشعتها بالمقابل أجسادهم.

تذكرت هذا الأمر عندما قال لنا السيد الكاهن بعد قراءة «كتاب تعليم أصول الدين» إننا جمِيعاً لم نعد ننفع في شيء وإن السود في الماضي كانوا أفضل بكثير من الآن. وذكر آنئذ الأكف الكاشفة اللون التي صارت على ما هي

(1) يقصد بكلمة «السيد» هنا وفيما سيليه المستعمر الأبيض.

عليه لأن السود في الأزمنة الماضية، كانوا أكثر خضوعاً وخشوعاً، وإيماناً شابكين أيديهم على صدورهم دوماً من أجل الصلاة.

بدت لي هذه القصص حول أكفنا طريفة، حتى رحت أطرح هذا السؤال على كل ما يمكن أن يقول لي شيئاً جديداً حول ذلك. (دونا دوريس)، على سبيل المثال، قالت إن الله خلق الأكف كاشفة هكذا كي لا يتلوث الطعام الذي يحضره السود لأسيادهم وكى تبقى نظيفة، كما يجب، الأشياء الأخرى التي تلمسها أيديهم.

أما السيد (أنطونيش كوكا. كولا) الذي لا يخرج من حانته إلى شوارع القرية إلا بعد أن يبيع كل عبوات الكوكا. كولا المتوافرة لديه، فأخبرني بأن كل هذه التفسيرات هراء ولا قيمة لها. طبعاً، في البداية لم أوافقه الرأي، لكنه سعى جهده لإقناعي بوجهة نظره. وبعد حين عندما اعترفت له بقبول رأيه، روى لي كل ما عرفه عن أيدي السود كما يلي:

- في قديم الزمان، قبل سنوات موجلة في القدم اجتمع الرب، ويسوع المسيح، ومريم العذراء، والقديس بطرس، وكثير من الملائكة والقديسين الآخرين، إضافة إلى الأموات الذين ارتفعوا إلى السماء وقرروا جميعاً خلق الناس السود. هل تعلم كيف حصل ذلك؟ تناولوا صلصالاً وصنعوا منه أشكالاً أدمية، ثم رفعوها لشبيها في المودة السماوية كما يجب. لكن نظراً لأن القديسين كانوا في عجلة من أمرهم، وحجم المودة لا يتسع لكثيرين دفعة واحدة لإنتمام العملية فقد علق كثيرون فترة طويلة في أنابيب المداخن بانتظام دورهم. في هذه الأثناء تكافأ الدخان المتتصاعد أكثر فأكثر، وأسود كما الفحم كل من كان في هذه الأنابيب. أما الآن فلا شك في أنك تريد معرفة سبب بقاء أكفهم كاشفة اللون. طبعاً أثناء شيء الصلال على النار صار الجو حاراً وخانقاً، وهذا ما دفع كلاً منهم للتشبث بأخيه، وبهذا الشكل نجت أكفهم من السواد. هنا ضحك السيد أنطونيش وكذلك الآخرون الذين تحلقوا حولنا لسماع هذه الرواية.

في ذلك اليوم ذاته، وبعد أن ذهب السيد أنطونيش ناداني السيد (فرانش)، وقال لي إن كل ما سمعته هنا فاغراً فاك من الدهشة محض هراء. فالقضية، في حقيقة الأمر، غير ذلك تماماً. هو وحده يعرفها وهي على النحو التالي: عندما فرغ الإله من خلق البشر أرسلهم للاستحمام في البحيرة السماوية، وبعد الاستحمام أصبحوا بيض البشرة. لكن ذلك حدث عند بزوغ الفجر، وفي ذلك الوقت كان ماء البحيرة بارداً جداً. وهكذا لم يجرؤ بعض



الناس على الاستحمام في عمق البحيرة، بل اكتفوا بغسل أيديهم وأقدامهم قبل أن يرتدوا ثيابهم وينزلوا إلى الأرض.

لكنني قرأت أيضاً كتاباً أشير فيه عرضاً على أن أكف الناس السود بقية كاشفة اللون، لأنهم عاشوا زمناً طويلاً محظوظين يجمعون القطن الأبيض في الحقول. لم تتوافق (دونيا ستيفاني) على هذا الرأي، ورأيت أن الأكف قد أبيضت قليلاً لكثره ما غسلت بالماء والصابون.

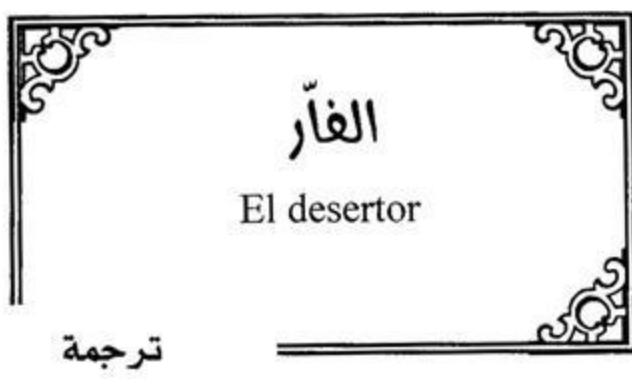
في نهاية الأمر صررتُ في حيرة بعد كل ما سمعته. فأيدي الناس السود حقيقةٌ. وحتى تلك العجفاء المتغاضنة. أكثر بياضاً من سائر أجزاء الجسم الأخرى. تلك الحقيقة لا جدال فيها!

أخيراً وحدها أمي قالت الحقيقة بخصوص أيدي الناس السود ولونها. في ذلك اليوم عندما جرى الحديث بيننا عن ذلك رويت لها كل ما سمعته من قصص فضحت وضحت.. ولم تجب على سؤالي آنئذ. وعندما أحست بالسؤال ورأيت أنني مصرٌ على معرفة رأيها عاودها الضحك من جديد حتى سالت دموعها. ثم حكت لي ما يلي:

- خلق الله السود لأن ذلك كان ضرورياً. كانت تلك ضرورة لا بد منها يا بني... بعدئذ ندمَّرَ رب على ما فعل لأن الناس الآخرين صاروا يسخرون منهم، يتذمرون منهم خدماً في بيوتهم، عبيداً وأرقاء... لكن لم يعد بوسعيه فعل شيء من أجل جعل جميع الناس بيض البشرة، لأن الناس البيض اعتادوا على استرقاق السود، استمرؤوا خضوعهم ولم يوافقو على الامتناع عن ذلك.Undها قررَ رب جعل راحات أكف السود كسوها لدى الناس الآخرين. هل تعرف لماذا؟ واضح أن لا تعرف، ولا غرابة في ذلك، إذ كثيرون لا يعرفون أيضاً. فعلَ رب ما فعل ليدل على أن كل ما يفعله الناس إنما هو، في المقام الأول، فعل بشر، فعل أيدي واحدة. أيدي بشر عليهم أن يفهموا أنهم قبل كل شيء بشر. يجب أن يفهوموا أن أيدي السود هي تماماً كأيدي أولئك الفرحين بكونهم بيضاً لا سوداً.

روت أمي لي ذلك وقبّلت راحة يدي.

أما أنا فعدوتُ راكضاً إلى باحة الدار للعب بالكرة مستذكراً أنني لم أشهد في حياتي إنساناً بكى هكذا دونما سبب ظاهر كما بكتْ أمي. ■



Jos Mara Merino

خوسيه ماريا ميرينو⁽¹⁾

El desertor

الفار

الحب شيءٌ خاصٌ جدًا، لذلك لم تشعر بأي خوف لما رأيتِ الخيال قرب الباب مضاءً بسنا القمر، الذي كان يُضفي عليه بسبب شح ضوئه تحديداً، مظهر بقعة كبيرة مسطحة بشعة. لقد علمتْ أنه قد عاد إلى البيت. وكانت عذوبة ليلة سان خوان⁽²⁾ والسماء الشفافة، ورائحة العشب الطريّة، وخرير الماء، وغناء العنادل تعيد التوازن إلى خير ما في طبيعتها إزاء الحضور المسترد.

(1) كاتب إسباني معاصر. ولد في لاكورونيا عام 1941. بدأ كتابة الشعر، لكنه غرف روائياً لما صدرت روايته: قصة أندرس تشوث عام 1976. من مؤلفاته: الحلقة الذهبية — المسافر الضائع — أرض الزمن المفقود — الضفة المظلمة — دموع الشمس — قصص مملكة السر، ومنها أخذت هذه القصة — المترجم.

(2) هي ليلة 24 حزيران — المترجم.

لقد كان مضى على الحياة الزوجية خمسة أشهر تقريباً لما انفجرت الحرب، فاستدعي إليها؛ وكانت هي تعرف تذبذبات الجبهة من خلال السطور في تلك الرسائل القصيرة الملأى بالشطبات. لكنَّ الرسائل التي كانت تشير في البداية، وإن بشكل غامض، إلى الأحداث والمشاهد، أخذت تقتصر أكثر فأكثر على التعبير البسيط عن النostalgia وعن رغباته في العودة؛ وصارت ترد من غير تشطيب مشبعةً بشوقٍ معبّر عنه بشكل جدَّ زهيد حتى كان يدفعها ذلك إلى البكاء كلما قرأتها.

لم تكن حينئذ جدَّ وحيدة، إنما كانت أمَّه ما تزال تقطن معها. والعجز وإن تكن مريضة جدًا، كانت ترافقها بحضورها البسيط مهتمةً بأعمال صغيرة، أو بالأحاديث اليومية في التعليق على رسائله، وعن أخبار الحرب الغامضة. وبعد عام ماتت، فقد وُجدت على مقعد المطبخ ذاته وعنقودُ عنبر في حضنها، وحبة منه بين أصابع يدها اليمنى. وقد عرفت من رسالة أخرى من زوجها أن رؤساه لم يروا ملائماً لِإعطاءه إجازةً لما وصله خبروفاة أمَّه، لأن عملية الدفن قد كانت تمت منذ مدة من الوقت.

ظلَّت وحيدة في البيت صامتةً معظم اليوم، إلا إذا ذهبت إلى بيت أختها لعقد محادثة قصيرة في قرية صامتةً أيضاً، قرية كان يغيب عنها الفتياُن والشبان المتزوجون، وكانت تعيش هذا الغياب بعزيمةٍ ذاهلة.

كانت تُغرق نفسها في أشغال بإرادةٍ قوية للنسيان، وهكذا كانت تؤدي أعمالها اليومية بتواقيتٍ دقيقَ صار، بدءاً من تنظيف المطبخ والمغسل والإسطبلات ودورات أعمال الحقل المتتابعة من حصاد ونقل الأعشاب، وتعزيق الخضار، وتحضين الأشجار المثمرة وهرس الجاودان. هي وإن كانت تغرق في اللحظة الآنية التي ربما كانت تتطلب منها إضافة إلى الجهد الجسدي إيقاعاً خاصاً، فقد كانت تخسب غيابه حلم يقظة غائماً غير واقعي تماماً، وأنها ستخرج منه في استيقاظ وشيك.

لكن الزمن كان يمضي وال الحرب ما كانت تنتهي، حرب ما كانت تعرف أسبابها جيداً جداً، وإنما كان الخوري يخاطبهم من منبره عن العدو كشّر شيطاني مخيف ومعدٍ كاللوباء. وها قد كفت الحرب والعدو عن أي إشار إليهما إشارة حقيقة، وكأن المجهود الحربي كان هدفه الدفاع باستماتة لصد اجتياح تقوم به كائنات مرعبة قادمة من بلد ما بعيد ومشؤوم، حتى أن مُرئيَّة صاحت بمناسبة عبور قافلةٍ من الأسرى للقرية، وخروج الجيران لرؤيتهم بفضول حاد، صيحةً غريبةً مبديةً خيبةً دهشتها إذ تحققت أن الأعداء لا يظهرون بالظهور الذي جعلهم يتخيّلونه ذُمُّ الخوري لهم، وأخبار أخرى عنهم:

ليس لهم دَبَ!

لم يكن لهم دَبَ ولا أظلاف ولا قرون؛ بل كانوا بشراً محزونين قاتمي الوجه، يرتدون معاطف قذرةً وسترات مهترئة، ويعتمرون قبعات جبلية وسيدارات عسكرية؛ وكانت لحاظهم جميعاً تقريباً نامية على وجوههم الضامرة، وإن كانت تظهر خدود بعض الفتياً نظيفةٌ حليقة.

أما هي، فقد جلبت إلى ذهنها رؤيَّةً هؤلاء الجنود المُقْموعين صورة زوجها ذاته الذي ربما يكون محمولاً في هذه اللحظات أيضاً على شاحنة مزدحمة، ومنكمشاً على نفسه تحت معطفه الرمادي، حتى حسبت أنها تعرفت في وجوه بعض منهم، إلى الوجه المحبوب. وغرقت في اضطراب مفاجئ ملأها بالقلق.

مضى الزمن وانقضى عام آخر، وما تزال القرية تفقد بشراً، ولم يبقَ فيها آخر الأمر غيرُ الأطفال والنساء والعجائز، وكفت السهرات عن أن تكون مناسبةً مفرحةً لقصّ أسطير وتذكر أحداث، وإنما صارت مدعاه للصلوات فحسب. وكانت سباتات وأوراد وصلوات تساعية وقداديس تشغل ساعات التواصل الجماعي.

لما حلّت ليلة سان خوان ما كانوا ينون أن يتذكروا الزمن الذي كان فيه الشبان مع ملتهم يوقدون ناراً كبيرة في الساحة. وجلبت النار الناس الذين تحلّقوا حولها. كانت ليلة صافية حارة من غير هبة ريح.

كان الأطفال يصيرون حول النار عند حدّ الوجه المستعر، وتذكر الكبار فتيانهم لما كانوا يملؤن بالضوضاء والفووضى ليالي أخر من سان خوان. أما تلك الليلة فكانوا يحثّون إلى ما كان الشبان هنا يقبلونه بمزيج ملزم من التسامح والاستياء الذي يجعله الخضوع لطقس لا محيد عنه، وكان جانباً من حياتهم قد بُتر منهم.

وما كانت توجد ضرورة ذلك العام ولا العام الفائت إلى حراسة البياض والذبائح والحلل، فلن يأتي أحد حلسه في الليل ليسرقها، ولن يطمس أحد الدروب، ولن يدنس جذوة النار أحد. فقد خلت القرية من الشبان، وكان نفس الليل الحلو يضفي كآبة خاصة على تلك الحقيقة التي زادت ألمًا بسبب الظروف الباعثة عليها.

وتفكّك اللقاء المرتجل لـ انتطفأت نار الحريق. فانصرفت هي إلى بيت أختها، وحيثّت عائلتها بسرعة وذهبت إلى بيتها. حينئذ رأت الخيال قرب الباب. وإنْ تعرّفت إليه في الحال، شرعت تركض وعائقته بكلّ قواها.

كان قد تغيّر. فصار أكثر نحولاً وأشد شحوباً، واكتسب في حركاته نوعاً من البطء جلياً. وعلمت أنه فار. فقد كان دخل المشفى عقب جرح بانفجار قنبلة يدوية، ولما تماثل للشفاء، واستعاد قواه صمم على الهرب، والعودة إلى البيت؛ وكان هرباً مرهقاً دام أسبوعاً، لكن، ها هو ذا يقف هنا صامتاً باسمها. كان عليها أن تلتزم أتمّ الحذر. فأخفت فرحتها واستمرّت تعيش حياتها المعتادة؛ وكان هو يختبئ في مكان ما من البيت خلال ساعات النهار، حتى إذا جاء الليل وستر الظلام كلّ شيء، كانا يخرجان إلى الجنينة، ويجلسان جنباً إلى جنب، وهما يشعران بخفق النجوم المرتعشة، ووشوشة النهر، وبالعصافير تتنادى وسط أغصان غير منظورة.

واستعادت بين ذراعيه طعم أوقات الزواج الأولى، وشكوى القبلات والعناق الآخر. وإنْ كان الحبَّ شيئاً خاصاً جداً فقد انتقلت إلى مقام ثانوي جداً المشاكلُ كلها سواء أكانت الحرب أم الجهد الفردي الذي كان يتضاعف في أعمال كثيرة، أم المبادرات المعقدة للحصول على كل ما هو ضروري من أجل حياة منتظمة.

وكان همها الوحيد الآن ألا يُكشف أمره؛ لكنها لما عادت ذات مساء مع حمولة من الحطب، وجدت الحرس في بيتها؛ وإنْ كانوا يحملون بلاغاً بسبب الفرار الذي ربما أفضح عن وجهته كما يبدو وسط كوابيس الحمى في المشفى، فتشوا البيت. هم وإن كانوا غير قادرين على العثور عليه، فقد غمرتها تلك الزيارة غير المنظرة بالقلق، لَا فكرت أنهم ربما اكتشفوه ذات يوم، وقد وادوا مرة أخرى فيُعاقب على هربه ربما بالموت.

وهكذا انقضى الصيف بين حلوات وجوده في البيت ونوبات مخاوفها. وكانت تشرع أحياناً في الغناء من غير وعي منها. كانت القرية الصامتة الحزينة تستقبل موقفها بدهشة فيها اضطراب.

مع ذلك، كان شعور غريب يجعلها تستيقظ منتصف الليل، على إحساسها به إلى جانبها؛ فقد كان يعبر مخيلتها قطبيعاً مشتتاً من المخاوف المضطربة، وكأنما المستقبل قد حُطَّ وتمَّ فيه كل أصناف الفأل المشؤومة.

ولم يكن إلى جانبها لما استيقظت في اليوم الأول من أيلول. كان يوماً قاتماً يفوح برائحة الرطوبة. فبحثت عنه في البيت وفي الحظيرة، لكنها لم تستطع أن تتعثر عليه. وأثار فيها ذلك الغياب الذي أعاد إليها صورة الوحدة الطويلة هاجساً مخيفاً.

وعند صلاة العصر رأت الحرس قادمين، وكانت شرعت ب قطر بقوه أشد حتى تغطّت معاطفهم المطوية بالماء.

لقد عثروا عليه. كان في قمة الهضبة بين الصخور وذراعاه مبسوطان ليطل برأسه أقصى ما يمكن باتجاه القرية. لا ريب أن الجرح قد انفتح مرة أخرى في طريق الفرار الطويل. كان جسمه جافاً كسلخ أفعى؛ وكان الحرس يقولون إنه قضى نحبه منذ ليلة سان خوان على الأقل. ■



ابن البحار (قصة من مالطا)

ترجمة

مارتن زمييت

توضئة:

تخصر جزيرة مالطا ذات العراقة والأصالة في تاريخها القديم والحديث، رغم صغر حجمها، كل ما ألفه الناس في بيئاتهم المختلفة من سمات. مالطا مرأة صافية تعكس معالم الشرق والغرب والشمال والجنوب، فيشعر الإنسان، وهو يتجول بين مدنها وأرياافها وغاباتها وجبلاتها، بأن الله قد اختزل بلاد العالم في هذه الرقعة الصغيرة التي لا تزيد مساحتها عن 316 كيلو متر مربع.

لا توجد مقارنة بين حجم مالطا على خريطة العالم، وبين ما هي عليه من امتدادات مكتظة بالمشاهد المدهشة التي تمثل مختلف مظاهر الحياة في جاتبها المادي والتاريخي، ومع ما يواكب ذلك من نهضة علمية واعية تهدف إلى تنمية الفكر وانطلاقه في سبل التطور والرقي إلى مصاف الدول المتقدمة، إلى جانب نهضة مرمودة في مجال الثقافة والفنون والاحتفاء بالمبدعين وحفظهم إلى المزيد من الإبداع.



اللغة المالطية هي حصيلة تأثير الحضارات القديمة والحديثة التي دخلت مالطا حرباً أو سلماً، منذ الفينيقيين وحتى الاحتلال البريطاني في القرن الثامن عشر. من ثم فإن هذه اللغة مزيج من لغات لاتينية وعربية وإسبانية وإيطالية وإنكليزية، وإن كان تأثير الحضارة العربية الإسلامية في المالطية الأعظم والأهم على الإطلاق، وذلك لأن الحكم العربي استمر في مالطا لأكثر من قرنين (870 - 1090 م)، حتى إننا لنجد الآن أكثر من (80%) من ألفاظ اللغة المالطية عربياً أصلًا وأصحاً. وعلى الرغم من هذه النسبة العالية فإن اللغة المالطية اتخذت من الأبجدية اللاتينية وسيلة للكتابة، وقد حرفت بعض حروفها عند النطق بما يناسب اللسان المالطي.

نقدم للقارئ العربي عبر مجلة "الآداب العالمية" قصة بعنوان "ابن البحر" من تأليف شاعر مالطا وأديبها الكبير (أوليغفير فريجيري) اختزناها من مجموعته القصصية "أساطير ما قبل الظلام" التي نشرت باللغة المالطية في عدة طبعات (1986، 1990، 1994، 2001) وترجمت إلى سبع لغات هي الإنكليزية والإيطالية والرومانية والبنغالية والكرولية والصربيّة والترويجية.

د. مارتن زميـت

قسم الدراسات العربية والشرق الأوسطية – كلية الآداب – جامعة مالطا – فاليتا



- ابن البحر -

كان بيتنا مماثلاً لبيوت كثيرة، من الخارج على الأقل: كان الباب عاديّاً، بليت زخرفته وكادت أن تنهار من تلقاء نفسها. فكان لابد من دفعه بإحكام حتى يُغلق.

لazmete منذ الأبد عارضتان كاد الصدا أن يأكلهما، وكانتا تضمنان طمأنينتنا ليلاً. أما الجدران، فكانت متآكلة، ولا أتذكر أنها عرفت الصيانة أو الدهان. ظهرت فيها الخدوش المترجة، كما كثرت فيها نقوش أولاد مثلّي، وربما حتى نقوشي. كانت غرف بيتنا صغيرة ومكتظة أكثر من اللازم، وليس سوى ممرات ضيقة بين الأثاث.

وما أن تدخل البيت حتى يصادفك درج عال، ثم تجد نفسك أمام أربع غرف كنت أعتبرها كافية لأمي ولأختيولي. الكل قديم في بيتنا ويحتاج الاستبدال، باستثنائي وباستثناء أخي. مخلوقان في زهرة العمر لم يكتشفا بعد كل ما يحتويه كوكب البشر.

في بعض الأحيان، كنت أسمع صوت أمي في الشارع، دون أن ألتفت للرّد عليه. كانت أمي تنطق مقطعيّاً اسمياً بنوع من الإطالة: «(بيرتو)، يا (بيرتو)»، وكان صوتها ضعيفاً تارةً والتقطه بين أصوات أخرى، وخفيفاً جداً تارةً أخرى، مما يجعلني أشك في أني سمعت صوتاً كنت أعرفه حق المعرفة. وكانت أمي تواصل نداءها. أعرف ذلك. ثم كانت تحكي لي كل شيء فور عودتي إلى البيت، وإغلاقي الباب الموارب، وصعودي الدرج. درجتين درجتين. ورغم خطورة الدرج، فإنني لا أتذكر أني تعثّرت فيه قط، أما أخي، فكانت تصعده وتهبطه درجة درجة.

كانت السفن قد تعودت عليّ، فهي كالأسماك الغريبة والكبيرة الصاعدة من قاع البحر. ذلك البحر الذي تربّيت معه وانسنته أكثر من الأرض. كانت السفن مصطفةً جنباً إلى جنب، في انتظار دورها في الإرساء أو الإبحار وهي

تحجب الشاطئ الآخر عن الأنظار. ويكثر عليهما الملاحون في أثناء النهار وهم يباشرون أعمالهم دائرين.

فبعضهم يتجهون إلى سفنهم على قوارب صغيرة كانت تقترب من جوانبها الضخمة وتقف عند درجها، وبعضهم الآخر يغادرون سفنهم على قوارب أخرى متوجهين إلى الشاطئ. أما أصحاب القوارب، فكان لهم الوجه ذاته، بتجاعيده وسميرته وحاجته إلى الحلاقة. كانوا يرتدون قمصاناً غابت عنها ألوانها الأصلية، وسراويل خشنة فضفاضة لا تتغير، تصل إلى ما فوق بطونهم، مشدودة بحزام عريض. كنت أعرفهم بأسمائهم، وكانوا متعددين علىّ، ولطفاء معنوي، وكلّما رأوني على حافة الرصيف شاحضاً إليهم ويداي مقبوضتان وراء ظهري، كانوا ينادوني.

"تعال يا (بيرتو)، ساعدنا في القذف من هنا حتى السفينة. سنعطيك ثلاثة (صولي) (١). تعال!"

كنت أطير فرحاً، وكنت أقفز في القارب، وأخذ بالمجداف، وأبدل جهدي لأواكب تجديف صاحب القارب. ومع مرور الزمان، أدرك أصحاب القوارب أنني كنت أنتظر نداءهم لي. وبالإضافة إلى أصحاب القوارب، كنت أعرف البحارة أيضاً: كانوا يذكّرونني بالشرطة، مع أنّهم لم يكونوا عابسين مثلهم. لم أحفظ من اللغة الإنكليزية سوى المفردات الأساسية، وأحياناً كنت ألتقط بعض الكلمات في أثناء التجديف، لا أكثر ولا أقل. كان أصحاب القوارب يتّفاهمون مع البحارة، ولكن قدرتهم على فهم الإنكليزية كانت تفوق قدرتهم على التحدّث بها، وفي بعض الأحيان يختلط كلامهم، دون قصد، بعض الكلمات المالطية.

لم أكن أرجع إلى البيت في الوقت نفسه بانتظام. كانت أمي تقدم لي العشاء في الخامسة مساءً تقريباً، وكلّما رأيتني، كانت توصيّني ألاً أتأخر. أحببت أمي كثيراً ولم أرد أن أسيء إليها. أما فيما يخصّ أمر عودتي المبكرة

(١) عملة مالطية كانت رائجة حتى أوائل السبعينيات، وكانت قيمة (الصولد) ضئيلة جداً.



إلى البيت، فلم أطعها فيه قط. ويبدو أن ذلك لم يحرّ في نفسها كثيراً، وكانت أشعر أنها كلّما أمرتني ألا أتأخر، كانت غير جادة في كلامها، وكأنها كانت ت يريد مني أن أبقى خارج البيت إلى أن أكون قد كسبت قدرًا كافياً من المال. فإنها كانت سعيدة جداً بما أكسبه، ولم أكن أحافظ قطّ بأي مبلغ لنفسي. كما أنها لم تفتش جيوبى إطلاقاً.

وعند عودتي إلى بيتي في الحادية عشرة ليلاً تقريباً، تكون أمي قد استلقت على سريرها، وأتجه إلى فراشي مهتمياً بالضوء الخافت الصادر عن مصباح مضيء أمام صورة العذراء في مسطحة الدرج. كانت تستيقظ بأقل صوت، ورغم خلع حذائي بالقرب من الباب الخارجي وحمله في يدي إلى أن أدخل فراشي، فإنها كانت تشعر بي وتناديني.

"هذا أنت، وصلت، يا روحى؟"

كانت الكآبة تغلب على صوتها، وهو أمر غريب لم أتمكن من فهمه. ثم كنت ألتمس بركتها وأنام نوماً هادئاً حتى الصباح. سريري تحت النافذة المطلة على الميناء، وكان الميناء يخترق غرفتي برأحته، وبرطوبته، وبالانعكاسات الطويلة والمتعرجة المتراامية على البحر تحت السفن، وكأنها تهبط لتبث عن القاع، بل بمنارتة الوحيدة ذات اللون الأحمر، وتنطفئ وتضيء في إطرادها المتذبذب، على لسان من الأرض في البحر عند مدخل الميناء الواسع. وفي الليالي الصيفية كنت أترك نافذتي مواربة أو مفتوحة على مصراعيها، حسب ارتفاع درجة الحرارة، وكان أقل صوت أو أقل حركة تناسب إلى فراشي بكل حرية. أما في فصل الشتاء، فكان البرد الآتي من البحر يزعجني كثيراً، وكانت الظلمة تتعسني جداً، وكانت أغفو ووجهي نحو السقف، ومبتحي في يدي، دون أن أتمكن من إكمال صلاتي. وكثيراً ما كنت أصحو والمساحة مكببة تحت وأثرها مطبوع على جلدي.

كان البحر المتموج يعرقل نومي، وهيجانه يذكرني بقصص البحارة. لم أتعود قط على تصادم الموج على مقربي من غرفتي، وعلى حركة الأمواج دون ما توقف.

كانت حيطان البيوت رطبة جداً، بما فيها حيطان بيتنا، وكأن البحر الذي أحببناه ظل قاسياً معنا إلى الأبد. كان فصل الشتاء يتعبني كثيراً، وكان ريحى محدوداً خالله. ذلك لأن الملحنين لا يغادرون سفنهما في كثير من الأحيان، مما يؤدي إلى تقلص حركة التجديف. ومع ذلك، فلم أرجع قط إلى البيت دون أن يكون في جيبي بعض النقود، كنت أنتظر قدوم البحارة المترحين والمتasakiين بعضهم ببعض.

كانوا يصرخون باللغة الإنكليزية بأعلى أصواتهم، ويعتنون بطريقة لا تخلو من نشان، وكانت أفهم ما يريدون، كان أقلهم سكرأً يبحث عن صاحب قارب، وكانت أجري نحوهم، متسائلاً:

"Want a boat?" أي، هل تريدون قارباً؟

لم يكن (جانيكول) ينتظر دائماً آخر البحارة المتوجهين إلى سفنه من الحانات. كنت أعمل لديه في أغلب الأحيان، وكان يثق بي لأنني أجده بمهارة، حسب قوله. كنت أطلق ساقياً للريح متوجهها إلى بابه، وأدقه بكل قواي حتى يستيقظ من نومه. وأنظر لحظات قليلة على أحمر من الجمر، وفي حالة عدم الرد، كنت أفهم أنه لا يزال يحتسي نبيذه في الحانة. كنت أركض نحو رصيف الميناء، وهو يهرب خلفي. وأقعد القرفصاء لأشد على حبل القارب بكل قوة، متأكداً من عدم اصطدام القارب بالرصيف، ثم أعد العدة للرحلة. لم يكن (جانيكول) مرتاحاً للبحارة السكارى، وأنا بدوري كان ينتابني الخوف أحياناً.

"يا عذراء!" كان (جانيكول) يكرر هذه العبارة وهو ينظر إليهم، أما هم، فكانوا يواصلون غنائهم متasakiين بعضهم ببعض. كنت أجده بسرعة، مع (جانيكول)، بقدر الإمكان حتى نبلغ غايتنا سالمين.

في إحدى الليالي، لم يظهر أحد. كان الجو معتماً، وكدت أغفو على الشاطئ رغم شدة البرد. القوارب تتخطى بعضها البعض بسبب هيجان البحر، وقارب آخر راسية على انفراد تعلو وتهبط دون توقف. ظللت منتظراً وذراعي ملتصقان بصدرى، أحدق النظر في كل الاتجاهات، لم يكن في الحانة زائن كثُر. كان (جانيكول) قد عاد إلى بيته لينام، ولم أر سوى بعض الكلاب السارحة على الرصيف. كاد شعور الخوف ينتابني، رغم أنني لا أذكر أنني تعرضت للخوف من قبل.

ازدادت الريح شدةً، والتجأت إلى الحائط، تحت شرفة حمتني من رش المطر. ثم أدخلت يدي اليمنى في جيبي عدة مرات مصلصلاً النقود القليلة، ثم أخرجت النقود وعدتها ماراً، مع أنني كنت أعلم المبلغ تماماً. لم أ שא الرجوع إلى بيتي خالي الوفاض، ولذا قررت أن أظل منتظراً. اشتد المطر، وانسكت قطراته على وجهي حتى في المكان الذي آويت إليه، بل وصلني رذاذ البحر، غير أنه لم يزعجي بقدر ما أزعجي المطر.

جعلت ثنية سترتي القديمة على عنقي لأتدفأ، وأقفلت كل الأزرار، وانصرفت مطأطي الرأس. كانت الساعة متأخرة، وحالجي شعور الإحباط. ظللت ماشياً محدقاً النظر في كل الاتجاهات. كنت أتوقع أن أسمع خطوات مسرعة خلفي، يدوى وقعها في ذلك الهدوء، على الأرض الممتلئة ببرك الأوحال.

وتوقفت لحظات قليلة أمام باب بيتي، كأنني رفضت أن أ Yas. كادت الظلمة تحول دون أن أفتح الباب. وأخيراً دخلت، وخلعت حذائي، وأوصدت الباب، وصعدت الدرج دون إثارة أي صوت.

نادتني أختي، وفهمت من صوتها أنها تبكي.

سألتها قلقاً عمّا حدث، وأدركت أن في الأمر شيئاً. ازدلت حزناً، وشعرت بانقباض شديد دام وقتاً طويلاً. ثم دخلت غرفة الجلوس ووجدها والمساحة

بيدها أمام شمعة (العذراء) المتذبذبة. نظرت إلى مرتبكة، ووضعت المسبيحة على الطاولة.

وقالت وهي تنهض: "ألم تلتقط لها؟ إنها خرجت لتفتش عنك، والآن تأخرت."

اتجهت إلى الزاوية حيث كنت قد وضعت حذائي، وأدخلت قدمي الأولى في واحد منهما ناوياً الخروج من جديد.

فاجأته بسؤالها: "إلى أين ذاهب؟"

"لأبحث عنها!" أدخلت القدم الأخرى في الحذاء الثاني.

اقربت متى على حين غرة، وأجهشت بالبكاء بصوت أعلى. أمّا أنا، فأسكتها، نظراً للهدوء الذي كان يسود في ذلك الحين. توسلت إلى لا أتركها وحدها، ورغم أنني شرحت لها أنه يجب علي أن أنصرف، ظلت تطلب متى بإصرار أن أبقى معها، قائلة: "ستعود قريباً، نعم، قريباً، لا تركني وحدي! إنني خائفة".

"أدركت من كلامها أنها لم تكن مطمئنة من عودة أمّنا الوشيكه، ولكنني كنت أعرف أن الخوف يستبد بأختي كلما بقيت وحيدة بعد المغرب. وكانت الشمس قد غربت منذ وقت طويلاً. إن أختي لم تتفرغ مثلي لخدمة أهل المينا، وكانت أمي تريدها أن تظل في البيت لمساعدتها. فهي تركت المدرسة مبكراً، سنتين قبل قريباً، فورثت كتابها وحقيبتها. وما تعلمناه من تعليم محدود في الفصل مكّننا من التقاط بعض من كلام البحارة المشوش، مع أنها لم تكن في حاجة إلى هذه المعرفة. كما قطعنا مبكراً صلاتنا بأصدقاء الفصل عندما تركنا مدرستنا في وسط السنة الدراسية، أي عندما قررت أمي أنها في حاجة إلى أختي.

خلعت حذائي، ووضعته في مكانه المعهود. وطمأنّت أختي من أنني لن أتركها، وانخفض تنهضها كثيراً. ولكنها أجهشت بالبكاء ثانيةً وهي تسألني ما إذا رأيت أمي في المينا. أدركت أن الخوف كان مستبداً بها. كانت أختي قد

تعودت، ومنذ زمن طويل، على أن تخدو حذو أمي في كل شيء، حتى في أسئلتها التي لا داعي لها.

قلت لأختي: "يهطل المطر بغزاره، والجو بارد. لا أحد في الظلمة. انتظرت ساعات طويلة، ولكن دون فائدة. لا أعرف لماذا اختفى الجميع الليلة".

قالت لي بنبرة تقارب التوبيخ: "ما كان عليك أن تتأخر كل هذا الوقت. لا يمكنك أن تتصور انشغال أمّنا بسببك، وسمعتها تبكي من الغرفة الأخرى، وعندما ذهبت لرؤيتها، تصنعت الشوق، وحاولت أن تخفي الدموع، ولكنني فهمت حالتها. ما كان عليك أن تتأخر كثيراً!".

ماذا كان علىي أن أفعل، وماذا لم يكن علىي فعله؟ لم أهتد إلى الجواب قط. ومنذ أن تركت المدرسة للمرة الأولى، وأخذت أقضي كل أيامي في الميناء صحبة الرجال الأقواء البنية، السمر منهم وغير السمر، كنت أشعر بأنه ينقصني شيء ما، دون أن يخبرني أحد أين يمكنني أن أجده. حتى أمي لم تكن تعرف!.

لم أرد على كلام أختي. اتجهنا معاً إلى النافذة، وما أن فتحناها حتى تسرّب البرد، وكان المطر يهطل وكأنه ينفلت من أفواه القرّب ظللنا ننظر قلقين دون أن نأبه للمطر الذي أخذ يبللنا. ثم اتسانفت أختي تجهش بالبكاء. أما أنا، فدمعت عيناي، وبكيت من أجل أمي، ومن أجلني ومن أجل أختي، ولم أبك في تلك الليلة فقط، بل في كل السنين التي بقينا خلالها على قيد الحياة.

سمعنا الصوت ينادي: "(بيرتو)، يا (بيرتو)! أين أنت؟"، ولكننا سمعناه مختلفاً عن العادة بسبب هبوب الرياح. فارقت النافذة، وهبطت الدرج مسرعاً، وخرجت جرياً باحثاً عن الهيئة السوداء.

"ها أنا يا ماما! أين أنت؟" صرخت عبثاً، وشعرت ببرودة الأرض تخترق قدمي الحافيتين، وتنتشر في جسمي كله.

عانقته، وضمّته إليها بشالها الثقيل الذي وقاني من المطر. كنت أتوقع أسئلة كثيرة، غير أنها لم تقل كلاماً آخر.



سألت عندما اجتمعنا وجهاً لوجه: "هل تريدون كأساً من الشاي قبل أن ننام؟" كانت عيناً أختي ما تزالان محمرتين، وأخذت أمي تداعبها. وقبل أن أضع الكأس على فمي لتناول الرشفات الأولى، أدخلت يدي في جبي وأخرجت بعض الـ"صولدبي" التي كنت كسبتها يومذاك ووضعتها على المائدة ناحية أمي. لم تتخيل عيناي عن تلك النقود القليلة الموضوعة فوق بعضاها، وكأنني سددت ثمن الشاي الذي ناولته إياه أمي. بل لم أتطلع إلى أمي إلا بعد وقت طويل، وعندما نظرتُ إلى أختي محاولاً أن أخفى ما كان يخترقني من شعور، صادفت منها وجهاً يغمره التعجب وخيبة الأمل.

قالت لي أمي بابتسمة جافة، وعيناها شاخصتان إلى عيني، وبوجهها مائلاً ومتكئةً على يدها فوق المائدة: "يا (بييرتو)، أشكرك، مهما كان المبلغ." واستطاعت أن المس ثقتها الكاملة بي. وفي حين كنا أنا وأختي قد شربنا الشاي، لم تكن أمي قد قرّبت الكأس إلى شفتيها.

بعد دخولي الفراش، قبّلتني أمي على جبيني، وعندما التمسّتْ بركتها، سمعتها تتنحنح، ولم تردّ عليّ لم يكن بوسعي أن أراها تبكي لأنّها، ما أن دخلت غرفتها، حتّى أطفأت الضوء.. ■



موارد غير بشرية

ترجمة

عدنان محمود محمد

مسابقة القصة القصيرة في باراي لومونيا
السنة السادسة
الجائزة الثانية
تأليف كريستيان برغزول

عندما يتقمّص الإنسان لا يختار نقطة سقوط روحه. فقد يقرّ "أحدٌ ما" وهو يزن، كإله مصري، الثقل المعيش من الخير ومن الشر. ولكنني لا أتذكّر شيئاً يمكنه أن يبرّر حياتي كثقالة ورق. أنا لا أذكر شيئاً، طبعاً لأنني مجرّد من اللحم والدماغ.

ربما بقي لي من أصلّي حرق القالب القاسي الذي خرجت منه. قاس؟
كلمة تترجّع في داخلي. أي قالب اجتماعي، نفسي، إثني عرفت؟ قبل أن

أكون خليطةً، هل كنتُ أولياً، بدائياً، عنصراً بدئياً: أم أخيراً، أخيراً في قائمة العار؟

بعد أن ولدتُ من النحاس والتوباء المذابين، غالباً ما أفكّ بخرقة الصوف التي لمعتني أول مرة. وعن أي رفٌ اختارني أبوه أرتور؟ فأنا لم أعد أعرف اسم بائع الطرائف. كنتُ هدية عيد ميلاد، العيد السابع، عيد العقل.

كرهته منذ اللحظة الأولى: غالباً ما تكون الكراهية جامعاً بين الخوف والاشمئزان. وكان هذا الصبي الصغير يوحى لي بهذين الشعورين معاً. كان وجهه شبيهاً بكيس عظام صدمته قبضةً منحرفةً قبل انغلاق يافوهه: الذقن، والوجنتان وقوساً الحاجبين البارزين بعيداً خارج التناسب واللذان يضعن العينين الرماديتين والباردتين والثابتتين والحسيرتان في حفرة، وتحيط بهما كمية ضئيلة جداً من اللحم.

ما إن أمسك بي بيديه النحيلتين، حتى أحسستُ بمرارة كلمات شكره، وحموضة ابتساماته المعسولة. لا ريب في أن هذا الصبي كان عقرياً في عالم لابد أنني تعرضتُ لسنه فيه. وهذا الأرتور المسكين الذي يحسب نفسه محبوباً! الكراهية، كالزنجر، تمحى. ولكنها ما تلبث أن تنبع من جديد بعد قليل. كنتُ كرةً كاملةً ملتصقة بطرف ذراع من الرخام الأسود، متجمداً في حركة جميلة شبيهة تقريباً بحركة رفع الخبز المقدس، أو على الأقل، كنتُ كغنية النصر: كان أرتور يفكّ بائي أوحي بلعبة الجلة أو كرة القدم أو البلياردو.

لكنه كان يجهل أن ابنه الوحيد رأى في تجسيداً لطموحاته كلها. سرعان ما لاحظ أوليفييه أن الأصابع التي تشكل قاعدتي شبيهةً بأصابع يده اليمنى، وأن الكرة التي أسكتتُ فيها روحه شبيهةً بالكرة الأرضية. كان قد حسد شابلن، وسمع هتلر وصفق لأحد خطاباته،



وتلقى من والده النقابي صفة قوية، دون أن يفهمها. في تلك السنة، سنة الحرب المضحكة، كنتُ أبلور في شبكة ذراتي المتحدة كلَّ التعطش للفوة الذي لم يكن أوليفييه يستطيع التعبير عنه وهو يُبدي إعجابه رسميًّا بديكتاتور. كانت طفولة مالكي ضيقَةً كأكثافه وكأفقه: ثقلتُ دفاتره الأولى، كسرتُ أعواد حطبه الجميلة، منسَّدتُ رسومه المليئة بالزوايا والألوان الغامقة، ووكِّمتُ علاماته القليلة الجيدة. قمتُ بسحق الأشكال التي كان يريد صنعها من المعجون، جُعلاً مأسورة، أو حتى ذيل (خُلد)^(١) كان هديةًّا عيد ميلادٍ مثلِي: كان أوليفييه يريد أن يصبح هذا القارضُ من الألم.

بدلاً من الريش على الأماكن الغليظة أو الدقيقة، كان جان يستهلك كثيراً من الوقت، وقليلًا ما يستخدم يديه أو رأسه، في تتبع أبيه في القاطرات. الموزييه يعيش من المستودع، منذ ثلاثة أجيال: كان خبيث الفحم الحجري والبخار والشحم ضروريًّا كلها للتنفس الكبريتِي لآخر قاطرة تمثل هذا النوع. كبير أوليفييه، أو بالأحرى، أكد أنه ولد مكتملاً، وقد أذبلته من الداخل الرغبات المظلمة. كنتُ أعرف بأية استدارات كان يفكّر عندما يداعبني. فهو، النحيل جداً، كان قد رضع من ثديي أم سمينة فطمته باكراً جداً بسبب الدمامل. وعندما نصب الحليب، نصبَّ الحب أيضاً، هذا ما كنتُ أفترضه على الأقل، بما أنني لم أصل إلى غبار البيت وقدارته إلا متأنِّراً. لم تكن هذه الأم الرخوة تهتمُّ كثيراً بهذا الابن الوحيد إلا عندما يشكو من الجوارب المحتاجة إلى ترقيع، ومن مفاتيح بيت العطلة، ومن البراغيث في شعره الملبد. منذ ولادته، كان شعره القليل والجاف والقاسي والمعاند للمشط يجذب الهواء. كان ينمو، ولكن كنسبة سيئة التغذية وغير متناسبة، وينضج كثمرة سيئة التكوين، وكان قاسيًّا كأبيه الأشعث على حاجز عام 1968، وانتهى به الأمر حليقاً مع الأمر الجديد، مستعداً دائماً للميل إلى حيث ينمو الأخضر.

(١) الجرب أو المرنب أو البرنب (مستر) حيوان قارض لبون، قصير القوائم والنيل، شبيه بالجرذ، يixer أو كاراً معقدة في الأرض ويجمع مؤنَّا.

غير وفي لأية قضية ولأي هوى ولأية موضة ولأية أيديولوجية، ولم يكن يؤمن إلا بنفسه، في السن التي كان فيها الآخرون يؤمنون، بسذاجة، بغمى أفضل. كان محباً للمتع، فاتبع سياسة في التقلب انساقت إليها نساء تافهات تائهات. وكان قاسي القلب، متقلباً، لا يهتم إلا بمستقبله.

ومن فرط بحثه عن بدائل أمومية لتلك المرأة الخمولة التي لم تكن تعيره إلا لا مبالاة كسلة، انتهى به الأمر بالزواج من البنت الثانية لكاتب محكمة وكانت سمينة وغنية، كانت قد أعجبتها مجاملاته المفرطة. وكما كان يجب عليه أن يعيش، اقتفى، مصعداً عقدة أوديب لديه، أثر أرتو في الخطوط الحديدية، قبل أن يصل إلى حد سن الوظيفة تماماً.

عندما وجدني، مختبئاً تحت أثقال من الكتب، المحملة بألعاب مهجورة، تفاقمت كراهيتى: وضعنى في خدمته كما كان هو في خدمة طموحه. بأى سحر استطاع أن يجتاز الحزام المشكّل من أفراد الميليشيا الذي يزور البناء؟ وبأى خطة استطاع أن يُذهل الحرس الأقرب من السكريات؟ كان أوليفييه ما يزال يتتسائل، حين حرك الرجل ذراعيه لكي يُطفئ المصباح، دون أن يستخدم القاطع، هكذا، بخفق بسيط من ذراعيه، كما لو أنهما كانتا جناحين ليليين على شمعة.

وتجدد كل شيء. وأوليفييه نفسه، لم يُبدِ حراكاً، إذ كان مذهولاً تماماً، متوازناً على قدم واحدة، بين الباب والمكتب.

تصاعد صوت الساحر، وكأنه يتمتم، يصفر عبر الجدران، ثم انحدر كهدير إلى أعماق الوعي، وبضغط بصراخ أجيš، بصفير على الأرقام والمعاملات المرتبطة بحكمة بأسماء مشطوبة بالحبر الصيني على قوائم، وحدهما عيناه الحمراوان هذان المشعلان، كانا يتحركان في الظلام.

ثم تترنح رؤائح قوية وأدخنة خلاصات استوائية عرفت منها أخشاب غابات مندثرة. ارتعشت، كما لو أن عطور الليل كانت توقظ في ذكريات مناجم النحاس والتوياء التي ولدت منها. ارتجفت لأن ذاكرة الأيدي



العديدة والدامية، على قطع الفلزات هذه، كانت تسهل كأعداد هائلة من النمل، ارتجفت لأن هذه الذكرى كانت قريبةً مني جداً في هذه البلاد التي أستشعر أنني كنت قد عشت فيها، عبداً؟ أم مهرب عبيد؟ القبضة موضوعة على رزمة من الأوراق المدمّة لكي أضع علامـة، بعد الانهيار، على آخر اسمٍ من المظلومين الذين لم يعودوا يخرجون؟ ثقالات ورق...

ارتجفت، على وجه الخصوص لأن الأصابع الخمس الرخامـية السوداء تحـتـي تهـتـرـ بـسـبـبـ توـرـ أـصـمـ أـدـرـكـتـ فـيـهـ أـنـ كـراـهـيـتـيـ كـانـتـ تـتـعـاطـمـ. مـفـاجـأـةـ، يـدـ العـبدـ، الـيـدـ الـتـجـمـدـةـ مـنـ حـجـرـ الـأـبـنـوـسـ، الـيـدـ الـتـيـ كـانـتـ تـحـرـكـهاـ نـظـرـةـ السـاحـرـ الـحـرـمـاءـ قـذـفـتـيـ نـحـوـ السـقـفـ. كـنـتـ أـرـتـفـعـ، وـلـاسـيمـاـ روـحـيـ، اـفـتـداءـ؟ كـلـماـ كـنـتـ أـرـتـفـعـ، كـلـمـاـ كـانـتـ كـراـهـيـتـيـ تـتـرـكـزـ. ثـمـ.... السـقـوطـ.

وـجـدـ أـوليـفـيـيـهـ مـنـهـاـرـاـ عـلـىـ مـكـتبـهـ، فـيـ صـبـاحـ الـيـوـمـ التـالـيـ. كـانـ نـائـمـاـ، مـنـهـكاـ. لـمـ يـكـنـ يـتـذـكـرـ إـلـاـ وـرـيـدـةـ، قـطـرـةـ دـمـ عـلـىـ قـفـاـ سـتـرـةـ بـالـيـةـ، عـنـ هـذـاـ الـكـادـرـ الـحـادـيـ وـالـثـلـاثـيـنـ الـذـيـ مـاتـ جـدـهـ وـهـوـ يـحـرـرـ قـرـيـةـ فـيـ فـرـنـسـاـ.

استـقـلـ أـوليـفـيـيـهـ الطـائـرـةـ مـنـ جـدـيدـ، تـعـبـاـ، مـجـرـداـ مـنـ ذـلـكـ الإـشـبـاعـ الـلـحـميـ الـذـيـ كـانـ يـشـعـرـ بـهـ عـادـةـ، وـمـجـرـداـ مـنـ ذـلـكـ الـامـتـلـاءـ لـرـجـلـ لـابـدـ مـنـهـ كـمـاـ كـانـ يـظـنـ نـفـسـهـ. سـافـرـ بـلـاـ نـوـمـ، لـاـ يـعـدـبـهـ النـدـمـ بـلـ الـقـلـقـ الـخـفـيـ، الـقـلـقـ الـذـيـ لـاـ يـمـكـنـ التـعـبـرـ عـنـهـ مـنـ أـنـهـ سـيـكـونـ مـوـضـوـعـاـ لـاـتـقـامـ مـعـيـنـ.

قـبـلـ عـلـىـ مـضـضـ الإـدـارـةـ الـتـيـ قـدـمـتـ لـهـ مـكـافـأـةـ عـلـىـ خـدـمـاتـهـ الطـيـبةـ وـالـشـرـيفـةـ. أـخـذـ يـسـتـمـعـ أـكـثـرـ مـنـ الـمـعـادـ إـلـىـ الـأـخـبـارـ الـعـالـمـيـةـ. سـرـعـانـ مـاـ فـهـمـ أـنـ مـهـمـتـهـ قـدـ أـشـعـلـتـ الـأـزـمـةـ الـسـيـاسـيـةـ الـتـيـ هـرـتـ الـبـلـدـ "الـشـقـيقـ" فـيـ الـحـرـبـ الـأـهـلـيـةـ، وـهـذـاـ الرـكـنـ مـنـ الـقـارـةـ فـيـ الـحـرـبـ الـقـبـلـيـةـ. لـمـ يـشـعـرـ بـشـيءـ بـمـاـ أـنـ التـعبـ حـلـ مـحـلـ تـأـنـيبـ الضـمـيرـ لـدـيـهـ. الـآنـ، أـخـذـ ثـقـلـ يـجـثـ عـلـىـ حـرـكـاتـهـ وـأـفـكـارـهـ.

كـانـ يـحـدـثـ نـفـسـهـ قـائـلاـ إـنـهـ وـصـلـ إـلـىـ قـمـةـ طـمـوـحـاتـهـ، وـيـقـولـ لـمـاعـونـيـهـ إـنـهـ صـارـ يـتـطـلـعـ إـلـىـ السـلـامـ.

وبعد أن فهم أهمية الإفراط في المjalمة، رقي سراً، كجذب، درجات مصتبة الوظيفة درجةً إثراً أخرى. قلتُ مصتبة لأنه أصبح خبيثاً ككاتب مدينة بابل. أتقن اللغات الإدارية وأفانين الخداع والتسلق جمِيعاً. بدأ بلصق تصويبات على المذكرات والأوامر والتعليمات، وقمتُ بإبقاء الصفحات ووصلاتها معاً.

حيث تميّزتُ، عندما كان يصور في المر، وكنتُ أثبتت الأوراق غير المنضبطة. فتيارات الهواء تبرّر في المشاريع الورقية وجود ثقالة الورق. بعد عشرين عاماً، تميّز في نظر مدير إقليمي، في أتمّة دائرة إخراج النصوص النظامية: تقليل خمس عشرة وظيفة، وما أجمل إبراز ذلك من أجل ترقية!

أطلق عليه بقوة لقب "كادر"، وصار خيراً في فن تقليل الهيكل الوظيفي، بموهبة مدهشة: مستخدماً اللغة النفسية . الاجتماعية، أخذ يحل النزاع مصارعاً مرؤوسه الواحد مع الآخر، ويستغل إبداعاتهم لنفسه، ويُغرق معاونيه في شبكةٍ من الارتكابات المنتشرة والصفقات السرية والتواطؤات الخفية لكي تأخذ كلمة "معاون" معناها التاريخي تماماً.

فهو الذي يناضل دائماً للتنمية بموظفي التنفيذ، ولكن مساعديه هم الذين يشلّون النظام دائماً، أو الذين يبالغون في الطلبات أو يؤولون الأمور تأويلاً سيئاً، وهم الذين يتهاونون ببغاء عندما يتعلق الأمر بزيادة أرباح الإنتاجية.

باختصار، كان يمارس هذه الإدارة الحديثة التي تسمح له بالتأكيد أن فريقه يعمل بأهداف وينتسب إلى استراتيجية اللحظة التي تشهد، بالإضافة إلى ذلك، إن لم يكن على المحبة، فعلى الأقل على احترام عميق. كان يؤكد ولاسيما بطريقةٍ خفية أنه هو المحرك. ولم يكن لوزيره، مدير الموارد البشرية الإقليمي الذي كان يعمل عنده، وبمحاجلةٍ مفرطة أكثر من أي وقتٍ مضى، يُقسم إلا بمحرك الرجال هذا.

من منجزات أوليفييه القاسي المحترف ثلاثة انهيارات عصبية واستقالة ودرج كامل من رسائل مغفلة استمعت بالإحساس من تحت بفراش خيبتها. لقد كان أوليفييه نتاج افتسال فكري كريه.

في ما أسمته كتبه بوصفه عصامياً "السلط الوراثي" نتش" مسؤول منذور: بما في احترام النظام القائم، وهو لا يتوانى عن القيام بأخطاء الأفعال دون وازع، ماهر في ألا يكون إلا مسؤولاً، ولكنه غريب مذنب، متآمر إلى درجة أنه يحمل آلة تسجيل في جيده لكي يسجل أحاديث يحسبها سرية، إنه يتحرق من نفاذ الصبر. باختصار إنه سمكة قرش في حوض تتكدس فيه ملفات الوكالة الذي يمثلون "إمكانيات" رؤساء المؤسسات المقربين.

أنا أعرف بأنه منذ بدء العمل عانى في استدراك التأخير المتراكم في سنوات الدراسة المتردية: دروس مسانية، مواد جديدة غير معروفة سابقاً في عالم الخطوط الحديدية، حاول انتهاز الفرص كافة وضحك له الحظ. في سن الأربعين، كان بوسعي أن يتنافس مع جميع حملة дипломات المدرسية الجديدة تماماً في الإداره. وهو، يزيد عنهم بأنه يمتلك خبرة السلطة على الآخرين. كان يخدع مسؤوليه حول قدراته في تشغيل الإداره التشارکية، آخر تقليعة حدیثة، لكنه كان يعمل كمستبدٍ مستنير بما يكفي لللإقناع. افتراضياً، كان خبيراً يمكن تصديره.

هذا ما حدث بالفعل عندما اضطرّ، كما يدعى، إلى قبول آخر مهمة للتقديع، قبل أن يرقى أخيراً إلى المنصب المرموق كمدير مؤسسة. قُبِلَ بتسرّع، ملأ بوساطة زوجته الواجهة حقيبةً صغيرةً من ربطات العنق والقمصان المناسبة لها التي ترك انطباعاً عند السكان الأصليين الذين يرتدون المازن: أثارت ملامسةُ الحرير الخانق اشمئزازني طوال الرحلة.

كيف حصل على إدارة هذه المجموعة؟ كيف ورّع الأدوار على هؤلاء المهندسين البلجيكيين والإنجليز والسويسريين، المتخرجين جمِيعاً من الهرم الوظيفي الأعلى في شبكة الخطوط الحديدية في بلدانهم؟ لا أعرف، فأنا لم

أخرج من الحقيبة إلا في اليوم السابع: وكان كل شيء قد تقرر بلدان أفريقيان ارتبطا بهذه العصابة من الأفاقين الأوروبيين لكي يُقسم إلى قسمين شعب الخطوط الحديدية الذي يستغل خطوط هاتين الأرضين المستعمرتين حديثاً.

في قفزة بطولية، من اللاوعي أو السادية المتفخة، كان قد قرر في ذلك المساء أن يعلن الحكم في حديث فردي، إلى الكادر المُجان ونظراً لاهتمامه بالإخراج، أوجد مكاناً واضحاً على المكتب المصنوع من الأكاجو، وأسدل الناموسيات على حشرات شباط وترك المصباح مضاءً لكي يُضفي على الحديث نوراً غريباً بدا فيه، ونصفه في الظل، وكأنه لم يكن إلا صوت القدر.

أداة وحيدة على المكتب: أنا.

هكذا كان يستقبل المديرين الذين لم يكونوا ينتمون إلى إثنية رئيس البلاد، ونواب المديرين الذين لم يريدوا أن يرشوا الوزير، وأولئك الذين يرفضون وجود الأوروبيين لإعادة البناء، وأولئك الذين كانوا صغاراً جداً في السن أو مسنين جداً: كان يعلن الحكم، ويبَرِّر باقتضاب، ويتحمل الدموع والصرخات وخيبات الأمل والشتائم، ويستمع إلى ممحاكمات بنظرته الرمادية الباردة التي تعد الملفات، لاشيء غير الملفات، كان الثامن بعمر ابنه، والخامس عشر يحمل اسمه الأول، والحادي والثلاثون، ما قبل الآخرين، كان قد حصل على وسام الشرف، وهو هو يُبرز بلا أوهام. قبيل منتصف الليل، اجتاز الباب آخر كادر من هذه الدفعـة. شعر أوليفييه بالاشمئزان فقد كان الرجل شبه عار، مغطى بالرسوم الطقسية، وكان وجهه مقئعاً بقناع خشبي سرعان ما اكتشفت شكله الجنائزي المضحـك.

أخذ رهينة في الإضراب الكبير، أراد أن يفاوض وحيداً، وعند آخر دقة من دقات منتصف الليل، استسلم على الجبهات كافة.

توقف الإضراب، ولكنه، إذ رُفض من المدير الذي كان قد لاحظه سابقاً، كان مضطراً للاستقالة، وأن يتسلّم منصب إدارة مركبة، فخرية، ولكنها دون مسؤولية إدارية.

بداءاً من هذا التحول. الترقية. العقوبة، أخذ جسمه ينحُل، ثم شعر بوعكةٍ أولى، بفقدان وعي في القطار الذي كان ينقله كان يوم الجمعة إلى قريته. أصبت ملكاته العقلية، وقد أدرك ذلك. أحياناً، كانت زوجته، بينما يكون نائماً مساء الأحد صارت تتساءل ما إذا كان "قد فقد عقله"، وإن كان سيعود حياً من باريس يوم الجمعة القادم. كانت تجهل إن كانت كلمة كردة تسافر في حياته كطلقةٍ أطلقت في حياته.

من إغماءة إلى إغماءة، أخذ القرار بنقله إلى المشفى، وساقت حاله إلى درجة أن تدخل جراحياً أجري له على عجل، ولكن بعد فوات الأوان. فوسرت عضلة القلب المنكمشة، المتيبسة، وجد الجراح الكاميروني الذي كان يوم الجمعة ذاك، الأخير على قائمة المقيمين المطلوبين، قد اكتشف مذهولاً كتلة صغيرة من النحاس الأصفر.

وبعد أن فحصها عبشاً، استولى عليها وقدّمها لخطيبته معلقةً بنهاية سلسلة فضية. أكان هذا هو التماس بين المعادن المختلفة على الجلد الأسود لفتاة، هي لا تعرف شيئاً عن ذلك، بل كانت تحس باستمرار بهذه الدمعة المعدنية بين نهديها، هذه قطرة الباردة، الباردة جداً...

هل أتقّمّص؟ لا، أنا لست جديرة إلا بالمعدن. لقد اختار "أحدُهم" نقطة سقوط روحي. وَرَنَ الثقل المعيش من الخير ومن الشر، وأتذكر. أنا أستحق حياتي كدموعة.

أنا على قلب فتاته، أنا على القلب الذي خفق قوياً لرجل عمري الذي انتحر. ذلك الذي رقص موئه الاحترافي وموتي المبرمج. الأخير في القائمة. ■

ليمة إسحاق الثاني
(قصة أرمنية)

ترجمة

نزار خليلي

سيمون سيمونيان:

من المهاجرين من صاصون. استقر في بيروت وأسس داراً للنشر باسم دار سيفان،
وراح يكتب ذكرياته عن أهل صاصون وأحوالهم وما مر بهم من أحوال بعد تشریدهم
وإخراجهم من ديارهم. بشكل قصص قصيرة من واقع حياتهم، جمعها في كتاب مؤلف
من 472 صفحة من الحجم الكبير وضع عنوانه:

«الجبل والمصير»

وصدره بعبارة: غروب شمس الجبليين

والقصة التالية هي واحدة منها بعنوان:



ليمت إسحاق الثاني

لقد خلق الله كل الناس على صورته، فيما عدا إسحاق الأعرج. فهو مع قصر قامته التي لا تحدد بمقاييس، وعرج قدميه الغريب، وصغر إحدى عينيه وكأنه مغمضة، وزوال الأهداب عن العين الأخرى، ومع وجهه المعصور عصراً، وجلدته المجعد ورأسه الأصلع، وأخيراً بكل أعضاء جسمه التي لا تمت إلى الطبيعة البشرية بصلة، لا شيء فيه من صورة الله.

ولد إسحاق الأعرج مرتين: المرة الأولى في عام 1897 والمرة الثانية في عام 1915. فهناك إذن إسحاقان. خلق الله إسحاق الثاني حسب قدرالأرمني عام 1915، أي بعيداً كل البعد عن الشكل الإنساني الصحيح. ومع ذلك كارمه الناس ولقبوه بإسحاق الأعرج متغاضين عن عاهاته الأخرى التي لا تحصى.

* * *

ولد إسحاق الأول في سفوح جبال صاصون الجميلة الوعرة، حيث تكثر الجحور العميقية السوداء، والغابات الكثيفة التي لا ترى الشمس تملؤها أصوات ذئاب تعوي وثعالب وبنات آوى.

وهناك تقع أعلى قمة في صاصون، قمة ماراتوك المقدسة. التي تعلوها كنيسة يزورها أهل القرية كل عام مرة. لتقديم النذور تحت جبل ماراتوك العالي تجثم قرية تدعى بيرشنت؛ بيرشنت هي مسقط رأس إسحاق الأول. في طفولته، انطبعت ماراتوك في روحه كأم حنون.

كان راعياً، عنده مخلاة ومزمار. يرعى قطيعه في سفح ماراتوك من الأعشاب الغضة بين عطر أزهار الموسم، وعند الينابيع الجبلية ينفح إسحاق الفتى في مزمارة لحن الرعاة، فيجذب إليه خرافه الطيعة بنغمته الحلو الحنون. يقولون إن إسحاق كان جميلاً جداً في فتوته؛ وليس قولهم هذا دعابة بل هو الحقيقة؛ حتى إنهم كانوا يشبهون رشاقة قامته بشجر السرو؛ وجمال

طلعه بوجه القمر ذلك الجرم السماوي؛ ويشبهون عينيه بعيون المها
الظريفة.

كانت تخفق له قلوب العذارى ذات الشعر الطويل والعيون اللوزية.
وتلهف لرؤيتها. وكانت بنات جبل ماراتوك في قرية بيرشنك يتنافسن على
امتلاك قلبه؛ لكن ما كان في قلب إسحاق غير ماراتوك.

كان سعيداً في حياته في تلك الأيام وهو في أحضان الطبيعة الظرفية
الأمنة. وظلمة الغابات الرائعة وخرير الينابيع الحلوة، وتغريد الطيور
الصادقة، وسندس العشب الأخضر، ورائحة الأغنام الوديعة، أمام ماراتوك
المقدسة وصورتها الغالية. كانت الطمانينة تضفي على روح إسحاق حيوية
تشعره بحرارة صدر أمه. وكان إسحاق نفسه جزءاً لا ينفصل عن سلام تلك
الطبيعة البدائية.

ويبلغ إسحاق سن الثامنة عشرة. وتنفرد واحدة من بنات بيرشنك كمثل
نجم الصبح عن قرياتها وتغزو قلب إسحاق وتملؤه بشعور غريب لذى
فيطوف في المراقي وهو يعزف على مزماره شمعي اللون أحاناً يتعدد صداؤها
في الغابات المعتمة وشعاب الجبل الوعرة... وأحسست خرافه بأنه لا يعزف لها،
وأن مزماره إنما يتحدث إلى قلب فتاة.

كانت تنتظره عند الينابيع تنظر إلى الماء تحت ضوء القمر قلقة يحرقها
الشوق لرؤيتها فلقد تملكها الهوى... وكانت الخراف الوديعة تنتظر صوت
مزماره ليجمعها ويسوقها قبل الغروب إلى القرية. لكن إسحاق كان غافلاً
عنها غارقاً في أحلامه، والخraf تراقبه لتسبر غور أحلامه.

وتغلغل حب شوشان في قلب إسحاق حتى فاق حبه لماراتوك. شوشان،
تلك الفتاة التي بزت كل فتيات بيرشنك في الحسن والجمال قد سلبت عقله
فصار يرى في الثلج الذي يعلو قمة ماراتوك صورة حبيبته. التي شغلت روحه
بالحب. ومع أنه حاول كتمان حرقة قلبه، إلا أن حبه كان يتفجر مثل رمانة
كبيرة ناضجة...



لكنه لم يتوصّل إلى الإفصاح عن حبه لأنّ السلام قد سقط وتحطم كما يتحطم مصباح منير سقط من عل.... إنه في العام 1914.

لم يعرف إسحاق كيف فارق قريته مع أهله ولجأوا إلى الجبال مع كثير من هربوا من القرى المجاورة ناجين بأنفسهم من القتل... أما خراف إسحاق، خرافه المحبوبة فقد تشردت على صوت دوي المدافع. فقد بدأت الحرب، وسلط العدو الغاشم قواته على الشعب الأعزل. وامتنزج الدم ببرطوبة الخريف. وقد نجا من الهاجرين من تمكنوا من الوصول إلى أرمينية الروسية. ونجا آخرون لجأوا إلى قرى كردية صديقة.

* * *

في أثناء القتال فقد إسحاق كل شيء. الأب والأم والأخت والأخ والأقارب. كذلك فقد شوشان، حبيبته. وبارح موطنه حاملاً معه الإيمان بقوة ماراتوك. وتأه في الجبال بلا حام ولا سند يقتات مما تنبت الأرض. وعاش. أي أنه لم يمت. متغذياً بما تلفظه الأرض البرية بين عواء التعالب والذئاب ينظر بأعين دامية إلى ماراتوك التي غابت من بعيد بين السحب. انهمر عليه المطر والبرد وأذياه بلا رحمة. كان في طريقة يصادف جثثاً متناشرة هنا وهناك لقد هدّ الجوع، وأضرت به الوحدة وبرح به الحزن على فقد الأحبة. وصار يمشي على غير هدى حتى وصل بعد لأي إلى مكان لا يعرفه، وقد تخللت عظامه وتغير شكلها. يمشي وهو يخطب خطط عشواء لعله يصل إلى أي مكان آمن.

بعد أسابيع وصل إلى قرية يقطنها أكراد. وصل إليها مريضاً منهون القوى. ونزل ضيفاً على بيت رجل كردي طيب استقبله مشفقاً حانياً. كان إسحاق يتلظى من الحرارة المرتفعة، وينئ أنيناً موجعاً مستمراً. في تلك الأيام وفي عهد الأوائل لم تكن الاختصاصات الطبية موجودة بعد. فلو أنها كانت موجودة لوجد الأخصائيون في جسم إسحاق مجمعاً لجميع الأمراض. كانوا سيكتشفون عنده وجود السل، ترقق العظام، الجذام، والحمى الواضحة

قبل كل شيء. كان إسحاق يذوب مثل شمعة أمام نار موقد. ينتظر الموت كل يوم.

لكنه لم يمت. وتخلاص بعد ستة أشهر من كل الأمراض التي تركته بعدما طبعت على جسمه طابعاً ينم عن نوعها. فترقق العظام قوس ظهره وساقيه، وقصر قامته قسراً ملحوظاً، وجعل قدميه تعرجان مثل من يقفز في سيره قفزاً. وأطفأ التيفوس ألق عينيه، وهدر الجذام شعره الجميل. وتبعه جلده الذي كان بضاً واحتقن. أي أنه لم يبق له من جسمه شيء طبيعي؛ إلا روحه فقد بقيت صامدة طيبة مشبعة بتقديس الوطن المقدس: ماراتوك والإيمان به. ولم يبق من رابط بين إسحاق الأول وإسحاق الثاني غير الإيمان بماراتوك. وهكذا خلق الله إسحاقاً الثاني حسب ما يقتضيه قدر الأرض. ولقب بإسحاق الأعرج فقط. وهذا طبعاً بعد التغاضي عن العاهات الأخرى التي شوّهته. وذلك تكريماً من الناس عليه.... ومات إسحاق الأول. إسحاق الذي خلقه الله على صورته وهو في الثامنة عشرة من عمره. ذلك الإسحاق الذي يشبه كل الناس، والذي كان من أجملهم. وفي العام 1915 ولد إسحاق الثاني البعيد كل البعد عن صورة الله والبشر.

إن صورة إسحاق الثاني تمثل بشكل مفصل مأسياً وآلام وشقاء الأرمن كلها وما حل بهم جماعات وفراداً. لقد أصبح جسمه ذكرى حية لأطلال المدن الأرمنية وخرائبها....

* * *

بعدما أُبل إسحاق الأعرج من مرضه صار غلاماً لذك الكردي. ولم يقتله الأكراد فلقد غاب عنهم أنه أرمني. واكتفوا منه بأنه كان أعرج، قبيحاً ومسكيناً مشوهاً.

وتنقلب العداوة والبغضاء القومية السابقة إلى شفقة على قميء أعمى ومجدوم تنقصه كل مقومات الكمال الإنساني الطبيعي، ودبّت الحياة في إسحاق بالرغم من عاهاته وتشوهاته....



ويخدم الغلام إسحاق في بيت سيده: يتوجب مع ضيوفه فيقدم لهم القهوة، ويحضر المائدة، ويحمل الزاد إلى رعاته. وقد ينوب في العمل عن الرعاة المرضى أو المتزوجين. عندئذ يشعر إسحاق بالسعادة وإن كانت موقته. ومع أنه لا يملك مزماراً إلا أنه يستطيع أن يصفر بشفتيه لحن معزوفته القديمة للخraf الكردية التي استأنست به، وراحت تصغي إليه مثل خرافه العزيزة عليه معزوفته التي كان يعزفها عند سفوح ماراتوك الزمردية... لكن ما كانت الخراف الكردية ولا كان صاحبها يدرك ما يحمله صغيرة من بؤس وشقاء وحزن على أحبابه المقتولين، وذكرى أليمة تعبّر عن أسفه على فقد وطنه الآمن وصرخة شوق إلى عيني حبيبته وحسرة على ضياع مسقط رأسه وأعشابه الخضر وينابيعه الرقراقة، والصلة التي تطلب العون من ماراتوك، وحياة سعيدة لن تعود.

وهكذا وبعد خدمة أربع سنوات عند الكردي هرب إسحاق عام 1919 بقدر ما تسمح له قدماه المرتختان، وجاء إلى ديار بكر، وانتقل منها إلى ماردين مع غيره من كتبت لهم الحياة من الأرمن المشردين، ومنها إلى سوريا، ووصل إلى حلب الملاذ الآمن للأرمن المشردين.

في حلب بدأ إسحاق يعمل في فرن كغيره من المهاجرين الصواصنة يعمل طول النهار، ويكت بأجر زهيد. وكان للأعمال الشاقة والسنين المهدورة فعلها في تخفيف أحزانه.

أصبح إسحاق الأعرج من بين الأوائل من مواطنيه الذين أدركوا بسرعة وبإصرار بأن الشيء الوحيد القادر على المحافظة على كيانهم هو المال. وأحب إسحاق المال حباً جماً. وكانت وحدته التي لا سند له فيها وعاهاته الفظيعة سبباً في أن يجعل من الرجل المحب لوطنه، رجلاً محبًا للمال. وأصبح مثل ذئب وسط قطبيع من الغنم. لكنه مع ذلك لم ينس تقديره لماراتوك التي لا توازيها أقوى مغريات المال. وينقي إسحاق الأعرج روحه المتلهفة إلى المال كل يوم بالصلة إلى ماراتوك.

لقد عرفت عيناه الصغيرتان بسبب ما جرى له قديماً قيمة المال. لذلك بدأ يوفر، فلم يؤمن لنفسه سكناً بل اكتفى بالبيت في الأفران التي يعمل فيها حارماً نفسه من الغذاء والرداء، ويبدو أن التقدير قد زاد من خشونة جسمه وأسوداد لونه وقصر قامته.

بعد عشر أو خمس عشرة سنة صار مالكاً لفرن بالمال الذي ادخره. ومع ذلك استمر في العمل نائباً حتى عن العمال المجرمين. وربع كمعلم ووفر المال الكثير. وكان كلما اغتنى كلما زاد حبه للمال أكثر فأكثر. وزاد إيمانه بقدر المال.

لقد رأى من مواطنه عرجاناً وعوراناً وصلعاناً وشيوخاً قد أثروا وتمكنوا بهم من الزواج من فتيات جميلات. وبدأ الذهب يرتفع كجبل أمام عينيه نصف المغضتين بدلاً من ماراتوك، وصار إسحاق الأعرج أول رأسمالي بين الصواصنة...

وتشجع الراعي القديم، ووصل بفلسفة محبته للمال إلى ذروة لم يصلها أحد قبله من الصواصنة. وبفلسفته هذه راح يقنع الناس بأن المال يمكنه أن يعوض عن كل شيء حتى الشباب والجمال. مثله كمثل العربية والحسان... لم يعد إسحاق الأعرج يخشى من بشاعته ومن قامته، التي زاد الدهر فيها تشويهاً وتقبيراً. إنه الآن في الخامسة والثلاثين، ولا يشعر بأية غضاضة من هذا العمر. وبدأ كمثل شاب في العشرين من العمر يفكر بالاستعداد لزواج سعيد. وقرر أن يتم ذلك عندما يصبح مالكاً لـ 400 ليرة ذهبية رنانة.

في الأربعين من العمر تمكن من امتلاك 400 ليرة ذهبية رنانة.... أربعمائة ليرة رشادية رنانة... وعندما دلى الليرة الأربعمائة في جيب ثوبه المنسوج من قماش خشن، صار يؤمن بأنه قد تزوج ببنت في السادسة عشرة من عمرها... لكن ما حدث في تلك الأيام كان رهيباً. إذا استيقظ في صبيحة يوم ووجد أن الليرات الأربعمائة قد اختفت.... لقد سرقوها. ولم يعرف اللصوص. لم يعثر



على سارقي الأربعين ليرة. لقد كان تقتيره المتطرف سبباً في أن لا يصنع لنفسه خزانة حديدية يحفظ فيها أمواله،

بعد فقد الذهبات تذكر إسحاق الأعرج من جديد أنه قبيح ومشوه. وأنه وصل إلى قمة الأربعين المريعة؛ عندئذ فقط تذكر إسحاق جماله في حياته الأولى. مثلما يتذكر مؤمنو الهند حياتهم الأولى من خلال حياتهم الثانية... .

لكن إسحاق لم ييأس. فهو يملك فرناً. وتعلق بالعمل شغفاً. وبدأت الذهبات ترتفع من جديد شيئاً فشيئاً في جيبه القديم المعتم، وتتراكم بعضها فوق بعض مثل أحجاربناء، كلما زادت كلما تغطت عاهاته... واندلعت الحرب من جديد وازدادت أرباح أصحاب الأفران.

وبعد خمس سنوات من فقدان الذهبات الأولى صار إسحاق من جديد مالكاً لأربعين ليرة عثمانية رنانة جديدة. ولم يحاول أحد سرقة ذهباته هذه بعد الاحتياطات الشديدة التي اتخذها لتحميته من اللصوص.

لقد بلغ الآن الخامسة والأربعين من العمر. وهو واثق من أن لا أحد يعرف عمره الحقيقي غير بطاقة هويته الشخصية. لذا تمكن وبسرعة من العثور على موظف حكومي طيب القلب، وبمبلغ محترم، أدخل إلى هويته تصحيحاً بسيطاً صغر سنه خمس عشرة سنة. وبهذه الشهادة الموثوقة أصبحت سنه لا تزيد على ثلاثين سنة. وبعد تصحيح سن هذا الشبح المشوه، أحب إسحاق هويته وخبأها في حرارة وحنان في جيبه الداخلي الرهيب المرعب. وأحس بحيوية شباب جديدة وأحس مرة واحدة فقط ولدقيقة واحدة أن قوة المال تعادل قوة ماراتوك. بل وجد أن المال هو أقوى من ماراتوك. لكنه عاد فرسم شارة الصليب على وجهه، وحاول طرد تلك الفكرة السيئة من رأسه الأصلع، واستمر في خداع نفسه الجبار... .

وقرر بإصرار تأسيس بيت والحصول على عروس صبية. وبدأ يبحث عن بنت اشترط على أن لا يتجاوز عمرها سبعة عشر عاماً. لم يدرك إسحاق الأعرج من الرفض الأولي مدى بشاعته، ومدى الفارق الكبير بينه وبين

العروض الصبية سناً ومنظراً... وتلتها رفض مصحوبة بسخرية علنية.
وأصبح زواج إسحاق الأعرج موضوع حديث مواطنـيـه الـيـومـيـ، خصوصاً،
إصرارـهـ علىـ الزـواـجـ منـ عـذـراءـ صـبـيـةـ فقطـ.

ونـصـ لـهـ بـعـضـ موـاطـنـيـهـ الطـيـبـيـنـ العـقـلـاءـ بـقـبـولـ الزـواـجـ منـ أـرـملـةـ
مـتـواـضـعـةـ تـمـاثـلـهـ فـيـ السـنـ. لـكـنـهـ غـضـبـ وـاعـتـبرـ نـصـ موـاطـنـيـهـ لـهـ عـدـاـوةـ. وـاسـتـمرـ
سـنـةـ كـامـلـةـ يـبـحـثـ عنـ عـذـراءـ صـبـيـةـ يـتـزـوجـهاـ، وـلـمـ يـتـرـاجـعـ عنـ قـرـارـهـ القـطـعـيـ،
وـلـكـنـ الرـفـوـضـ الحـاسـمـةـ المـوـجـعـةـ المـسـتـمـرـةـ التـمـاثـلـةـ خـفـفتـ بـعـضـ الشـيـءـ مـنـ
خـدـاعـ نـفـسـهـ بـأـنـهـ شـابـ جـمـيلـ، وـاقـتنـعـ بـعـدـ سـنـتـيـنـ طـوـيـلـتـيـنـ مـنـ الـبـحـثـ العـاثـرـ
عـنـ خـطـيـبـةـ، وـبـصـعـوبـةـ وـبـالـرـغـمـ مـنـهـ قـبـلـ بـأـنـهـ قـبـيـعـ مـشـوـهـ بـعـيدـ عـنـ سـنـ الصـبـاـيـاـ
الـبـيـانـ. وـيـئـسـ مـنـ قـوـةـ الإـيمـانـ بـالـمـالـ الـتـيـ آـمـنـ بـهـاـ بـحـمـقـ. وـتـذـكـرـ أـنـهـ إـنـماـ تـنـكـرـ
لـقـوـةـ مـارـاتـوكـ وـفـضـلـ عـلـيـهـ قـوـةـ المـالـ، المـالـ ضـعـيفـ

بـطاـقةـ هـوـيـتـهـ مـرـقـرـةـ، لـاـ تـسـتـاهـلـ أـكـثـرـ مـنـ أـنـ يـخـرـجـهاـ مـنـ جـيـبـهـ يـوـمـاـ
وـيـطـبـعـ بـهـاـ فـيـ أـتـوـنـ الفـرنـ لـيـحرـقـ أـكـذـوبـتـهاـ الـخـبـيـثـةـ...

وـعـادـ إـلـىـ حـبـ مـارـاتـوكـ حـبـ جـديـداـ عـنـيفـاـ، أـلـهـبـ إـيمـانـهـ بـحـرـارـةـ لـهـبـ الشـعلـةـ
الـوـثـنـيـةـ. فـمـارـاتـوكـ وـحدـهاـ تـسـتـطـيـعـ أـنـ تـوـصـلـ المـرـءـ إـلـىـ غـايـتـهـ. إـنـاـ وـحدـهاـ
قـادـرـةـ عـلـىـ أـنـ تـعـيـدـ إـلـيـهـ شـبـابـهـ وـجـمـالـهـ. كـانـ إـسـحـاقـ الـأـعـرجـ يـعـتـقـدـ هـنـاـ فـيـ
هـذـاـ الـبـلـدـ الـغـرـبـيـ أـنـ عـمـرـ المـرـءـ يـمـكـنـ أـنـ يـصـغـرـ بـالـمـالـ وـالـرـشـوـةـ. لـكـنـهـ أـدـرـكـ أـنـ
هـذـاـ إـنـماـ يـتـمـ فـيـ السـجـلـاتـ فـقـطـ. أـمـاـ نـبـعـ الـوـطـنـ مـارـاتـوكـ فـإـنـهـ قـادـرـ عـلـىـ
شـفـائـهـ وـإـعادـةـ الشـبـابـ إـلـىـ طـبـيـعـتـهـ... إـلـاـ أـنـ عـبـورـ الـحـدـودـ الـتـرـكـيـةـ أـمـرـ صـعـبـ
فـيـ تـلـكـ الـأـيـامـ خـصـوصـاـ لـرـجـلـ أـعـرجـ مـثـلـهـ.

بعـدـمـاـ أـدـرـكـ إـسـحـاقـ الـأـعـرجـ عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ اـمـتـلاـكـهـ المـالـ، اـسـتـحـالـةـ زـواـجـهـ
مـنـ صـبـيـةـ عـذـراءـ، غـشـيـهـ حـزـنـ صـامـتـ عـمـيقـ، رـاحـ يـحـمـلـهـ مـرـغـمـاـ مـثـلـمـاـ حـمـلـ
حـبـ شـوـشـانـ سـابـقاـ، وـرـاحـ يـسـتـعـرـضـ حـيـاتـهـ فـيـ مـوـطـنـهـ بـشـوـقـ. فـيـتـذـكـرـ فـتـوـتـهـ
الـجـمـيـلـةـ الـحـيـةـ وـبـنـاتـ مـوـطـنـهـ الـمـراهـقـاتـ. وـيـتـمـزـقـ قـلـبـهـ مـنـ الـأـلـمـ عـنـدـمـاـ يـتـذـكـرـ
فـتـيـاتـ قـرـيـةـ بـيـرـشـنـكـ. وـكـانـتـ فـتـيـاتـ قـرـيـةـ بـيـرـشـنـكـ حـلـوـاتـ مـثـلـ يـنـابـيعـ

فجوات ماراتوك. كانت فتيات قرية بيرشتك يتمايسن مثلأشجار سرو غابات ماراتوك المظلمة. كانت فتيات قرية ماراتوك حاميات مثل موقد الوطن. كان في بنات قرية بيرشتك دلال ورقص جذاب، وقوت كهمس الشمس. كن يخلعن على جبال صاصون حللاً من الزمرد. ويملأن الغابات عزفاً ممتعاً. وعلى الينابيع نوراً بادي السطوع...
 آه بات مستحيلاً عليه منذ اليوم أن يرى على وجه الأرض واحدة من بنات قرية بيرشتك.

* * *

لقد أثر رفض البنات العذراوات الزواج من إسحاق الأعرج، واستحاله هذا الزواج بالاعتماد على المال تأثيراً كبيراً في نفسه قضى على حلمه، فقد ثقته في المال الذي وضع فيه كل أمله ودفعه إلى اليأس، ونفى فكرة الزواج من أصلها.

لكن الناس لم ينسوا أموال إسحاق الأعرج والأربعينية ليرة ذهبية رنانة.. وكان السبيل الوحيد لسلب أمواله هو عرض مرشحات للزواج عليه. وراح الكهنة والخاطبات يعرضن عليه عذراوات عوانس أو أرامل مسّات... لكن إسحاق الأعرج رفضهن كلهن بعناد صاصوني...

ومنذئذ بدأ بالترويج عن نفسه بالعودة إلى الإيمان العميق بجبل ماراتوك. فصار يفتح فرنه في الصباح داعياً: يا ماراتوك، ويغلقه عند المساء داعياً: يا ماراتوك، أيضاً، لكن صيت الأربعينية الليرة الذهبية الرنانة التي يملكها، ظل يلارمه فينجذب إليه طالبات زواج بأسماء جديدة. كلهن أرامل أو عوانس بعضهن قبيحات.

مرة واحدة فقط حدثوه عن مرشحة في السابعة عشرة من عمرها يتيمة فقيرة وذات جمال. جمعت الكثير من ضريبة الجوع والحرمان. بعد موت أم البنت المسكينة، وكان أبوها قد مات من قبل، بدأت بالعمل في معمل للنسيج

لا يكاد أجرها يكفي للعيش عند قريبة لها فقيرة أيضاً. لقد رشحتها له امرأة طيبة من مواطني إسحاق، وكانت جارة لها وعرفته بها.

منذ اللحظة الأولى أبدى إسحاق الأعرج عطفاً على البنت وأعرب عن موافقته على الزواج منها، وتم الاتفاق بين الطرفين بسرعة كان للذهبات دور كبير في إتمامه. يدعمه حال البنت من اليتم وعدم وجودولي أمر لها. إضافة إلى وساطة العجوز الطيبة من مواطنية. تمت الخطوبة في محيط ضيق. وفتح إسحاق جيده القديم وبدأ ينفق ببذخ. فاشترى لها أساور ذهبية وخواتم وأقراط ماسية وأقمشة حريرية نادرة. أما هو فقد اشتري لنفسه سروالاً جديداً مكوناً. لأول مرة يلبس إسحاق سروالاً جديداً... مكوناً كم كان جميلاً.

كان جميلاً بشكل مضحك في سرواله الجديد.

وارتئت الوسيطة المجرية أن يتم عقد القران بسرعة لتفادي تدخل الفضوليين، ومعاكست الخاطبات الآخريات من منافساتها. خلال خمسة عشر يوماً ذاب قسم كبير من ذهبات إسحاق الأعرج التي جمعها قرشاً فوق قرش لتصبح بيته مؤثثاً وزينات وألبسة تخطف العيون.

العربي إسحاق الأعرج سعيد.

ولم تكن عروسه أقل منه سعادة.

كانت هناك شكليات لإتمام الزواج. فهو بحاجة إلى بطاقة هوية شخصية لإبرام الوثيقة. لذا كان لابد له من استخراج بطاقة جديدة بدلاً من تلك التي أحرقها في الفرن في لحظة غضب.

فذهب إلى دار الحكومة. وفي ظرف يومين حصل على البطاقة التي دون عمره فيها: ثلاثة وثلاثون عاماً للعمر الذي دونه الموظف المرتشي في السجل العام بموجب التصحيح الآخرين.

لكن هناك مشكلة أخرى هي الحصول على موافقة الكنيسة بغية إتمام العقد الديني. فلما مثل مع خطيبته أمام المطران رفض سيادته عقد مثل هذا الزواج نظراً لفارق السن الكبير بينهما. ولم تفلح كل الوساطات في ثني

المطران عن قراره. فجاءه كاهن متمرس ونصح له بعقد القران في كنيسة يونانية كانت تتسامل في مثل هذه الأمور، فوقع في حيرة بين أمرتين: أن يترك الخطيبة وهذا أمر سهل دون مشاكل؛ أو لاً لقد تعلق قلبه بها. ثانياً لقد صرف عليها من ذهباته الشيء الكثير فكيف يتركه لها. لذا لم يجد مناصاً من عقد القران في كنيسة يونانية. كان حرمانه من عقد قرانه في كنيسة أرمنية يعادل نكبة الأرمن، لكنه اضطر إلى القبول بهذا الحرس.

في الموعد المحدد كان إسحاق الأعرج بثوب العرس الأسود، وبرأسه الأصلع وبعيونيه اللتين إحداهما أصغر من الأخرى ويعرجه الذي يشبه الوتب، يتأنط ذراع العروس المكللة بالبياض الذي يغار منه الثلج، يتقدمان إلى الهيكل.

كانت الكنيسة اليونانية تسطع بالنور، بعدما أشعل الكاهن اليوناني كل الأنوار بسبب الهبة السخية التي تقدم بها العريس الغني. وكانت الكنيسة وكأنها تضحك مثل كل شهود عقد الزواج.....

بكي إسحاق الأعرج ضمناً على الطقوس اليونانية الصامتة التي تفرض تكتيف الأيدي. وتذكر بحسرة صلوات كاهنهم في بيرشتك باللغة الأرمنية وسط عبق البخور الذي... بينما يكمل هنا ابن ماراتوك العالي حسب الطقوس اليونانية.. كانت الصلوات والتراتيل اليونانية ترن في أذنيه كاللعنة. إلا أن حزنه كان يتضاءل كلما وردت مع الصلوات على لسان الكاهن والشمامس كلمة اليهود، أو كلمة أورتي بروسخومي، فيظن بأنها أرمنية وأنهم يرددونها على شرفه....

* * *

بعد الزواج برزت مشكلة جديدة حين لم يمن الله عليه بولد على الرغم من مضي ثلاث سنوات على زواجه. وجرت معالجات العجائز والعنايات الطبية الحديثة، ولم تنجح على الرغم من خروج الليرات الذهبية الرنانة من الجعبة القديمة.

وبقي إسحاق الأعرج بلا وريث.



وصار مثل "مهير" صاحب الخلقة الناقصة....، لكن إسحاق الأعرج لم يستسلم لللِّيأس طالما لم تجرب قدرة ماراتوك بعد. لقد تزوج لكي يخلد اسم قومه، أو على الأخص اسم إسحاق الأول، الذي هو المثل الحي المشوه له....

* * *

في فصل الربيع، كنت مستلقياً على أرض معشبة، وعلى بعد خطوات مني يقف إسحاق الثاني، إسحاق الأعرج. تحت ثقل الخمسين من أعوام عمره، يحكى لي عن ماراتوك المقدسة يذكى ذكريات الوطن، وقوة ماراتوك وإيمانه بها تتعاون كل أعضاء جسمه المشوه على سردها. مع ما يتخالها من لعنت حانقة، يحكى إسحاق وهو واقف على رجلين عرجاويين، مغمض عينيه الزائغتين باسط ذراعيه مثل كاهن وثني يصلى حسب طقوسه.

. ماراتوك، هي ماراتوك، إيه يا ماراتوك العالى، لا يوجد أعلى منه، إنك إن صعدت إلى قمته تبدو لك الدنيا بأسرها. ماراتوك هو نصف السماء.

إنك لا تستطيع الوصول إلى قمته إلا بطيارة. فهي وحدها القادره على ذلك. عندما حصل الطوفان صنع نوح فلكا. ولقد رسا هذا الفلك فوق قمة ماراتوك. وبعدها رسا أصابته صخرة ثقبته. فجاءت أفعى ولفت نفسها حوله حتى سدت الثقب لكي لا يتسرّب الماء إلى داخل المركب من هذا الثقب. ثم انقلبت هذه الأفعى إلى خشبة، وصارت ذات سبع كرامات. خشبة واحدة بسبع كرامات. من كراماتها أنها صارت سريراً ذهبياً وعرشاً ذهبياً وأماء للخلود وتفاحة للخلود، ولا يسمح لإنسان بأن يرى تلك الخشبة. لأنها إن تشغف فوق ماراتوك مثل قنديل كنيسة مضاء. إنك لا ترى منبع النور. لا ترى غير النور فقط. تقترب منه لكنك لا تصل إليه، لأنك كلما اقتربت منه تراه يضيء من ناحية أخرى. لأنه غير مسموح لك أن ترى مصدره....

لماء الخلود وتفاحة الخلود عند إسحاق الأعرج قوة إعجازية أكثر من أي شيء على براء عاهات الناس. وعلى إعادة جمالهم السابق الكامل إليهم، بهذا الإيمان الراسخ يمسح إسحاق بيده على عينيه الصغرى لتعود إلى طبيعتها، وعلى رجله



ليتخلص من عرجها، وعلى كامل جسمه كأنها صارت ذات مغناطيسية إعجازية. ويتلمس إسحاق، ويحكى لي عن المكان المقدس في قمة ماراتوك. في كل عام يقصد السياح إلى قمة ماراتوك قادمين من شتى أنحاء العالم. - كان يأتي إليها أناس من روسيا ومن موسك. يأتي الآلاف ينذرون النذور، ويذبحون الذبائح، ويقدمون القرابين، ويطلقون العيارات الناريه، ويرقصون رقصة الصاصونيين.

يوجد فوق قمة ماراتوك ضريح. في ساحة هذا الضريح توجد تربة. فلو أنك ارتقيت ماراتوك في يوم النذر، وأخذت من هذه التربة وتمسحت بها، فإنها تقيك من عضة الأفعى ولدغة العقرب ولا تمرض. في يوم النذر يطلق السياح العيارات الناريه بكثرة. يطلقونها على بعضهم بعضاً ولكنهم لا يموتون...

ولكي يؤكّد صحة روایاته يسرد إسحاق الأعرج واقعة شاهدها بأم عينه حسب قوله. وهي أنه في إحدى المرات عندما كان الحجاج عائدين، انزلقت صخرة من الجبل، ووُقعت فوق امرأة اسمها خاطرو وأخوها أرتين. وتدرجت المرأة إلى الوادي. فخاف الحجاج وبدؤوا يبكون ويتسلون إلى ماراتوك أن لا يصيّبها بضرر. ثم ذهبوا وتجمعوا حول المرأة التي كانت ممددة على الأرض وكأنها ميتة. بعد ساعتين شفّيت المرأة، ووقفت على رجليها، وبدأت ترقص رقصة الصاصونيين. لم يصبها أذى بفضل ماراتوك.

وينتهي إسحاق الأعرج من حكايته ويأتي ليجلس بالقرب مني على الأرض المعشبة وهو يلهث. ويغمض عينيه أمام أشعة الشمس. ويسود بيننا صمت طويل. فرحت أفكري في حكاياته عن ماراتوك، وأخمن ما يتوقعه. فسألته:

إسحاق ماذا تنتظر من ماراتوك؟...

سأشرب أنا وزوجتي من ماء الخلود في ماراتوك ونشفى...

وصمت من جديد. أعرف أنه كان غارقاً في أفكاره. وأنه يقوم الآن برحلة طويلة سريعة. لقد وصل إلى منكب ماراتوك مع زوجته وهما يصدان الآن إلى



المعبد كحاجين... وسيشربان من الماء. ماء الخلود، وسيحصلان على تفاحة الخلود.. وسيولدان من جديد، وسيرجع إسحاق الأعرج إلى إسحاق الشاب في الثامنة عشرة من العمر، وسيعود من جديد إلى رعاية خراف صاصون فوق المروج الزمردية وسط أريح الظهور الموسمية، وسيعزف على مزماره معزوفته القديمة لخرافه وإلى حياته الجديدة وإلى حبه لزوجته. وستولد زوجته أيضاً من جديد، وستعود عذراء وستعود فتاة في السادسة عشرة من عمرها تسمى شوشان، بشعرها الطويل وتتسدل عبر شعاب الجبل لتستمع إلى مزماره ومعزوفاته التي تشبه خرير مياه الينابيع... سيحبان بعضهما بعضاً مع تمايل أشجار الغابات المعتمة ورهبة عواء الذئاب. ثم يتزوجان ويقام لهما عرس كبير صاحب طوال اليوم، وسيحيط بهما الأحباء والشهداء، وسيبارك إكليلهما كاهن أرمني. كاهن حاد الذهن من قريتهم. ويرقص فتيان قرية بيرشتنك. يرقصون الرقصات الشعبية المعهودة. وسترقص فتيات قريتهم الرشيقات الجميلات اللواتي يتهادين بدلال من أجل إسحاق وعروسه شوشان. وسيسل النبض ويتدفق كينبوع وتصدح الأغانيات وتعزف المزامير وتقرع الطبول. هيا يا فتيان إلى الرقص يا عرائس ويا فتيات يا جدود ويا جدات ارقصوا أنتم أيضاً لإسحاق. فإن إسحاق الراعي يتزوج مرة واحدة....

أخيراً يعقب الصخب هدوء... ستنتهي ضجة الغناء والرقص، ويتفرق المحتفلون بالعرس بسلام مع تمنيات عظيمة مثل جبال صاصون...
 بعد سنة سيكون إسحاق أباً لولد جميل، مثل نور الشمس، شجاع، وسيعمدونه في كنيسة ماراتوك يوم النذور، وسيأخذون حفنة من تراب أرض الضريح، ويُقسّون بها بدن الطفل، لكي لا تعشه أفعى ولا يلدغه عقرب ولا يصيبه مرض...
 وأقطع الصمت الذي طال أمده وأنادي:
 .إسحاق.



وينتفض إسحاق من نومه الحال ويجلس... فأنظر إلى وجهه المشوه وإلى جسده المهدم، وينظر هو إلى بسواد ونور فرح... و يقول:

.ذهبت حياتي سدى.

فاستوعبت ما يريد أن يقوله. لقد انقضت حياته بلا فائدة. كان طيفاً لإسحاق القديم الجميل منذ 1915. كم كان يتمنى أن لا تتعرض حياته سنة 915، بل أن تستمر من دون المرور بسنة 915، بئس الإنسان المنحوس فهو معرض للموت طالما لا يمكن منع ضربات الشر، أو محوها من جذورها.... لكن يا إسحاق، سوف تعود وتعود إليك زوجتك الحبيبة، وسوف أعود أنا أيضاً، ويعود الجميع، ويقام لك عرس بهي، وتحضر الحج الأكبر، الحج الذي لا رجعة بعده. ستعرف المزامير سيرقص الراقصون. وسيكون الرقص فوق قمة ماراتوك، الذي يتصاعد منه الدخان من مدخنة الكنيسة الحارة اثنا عشر شهراً على الدوام...

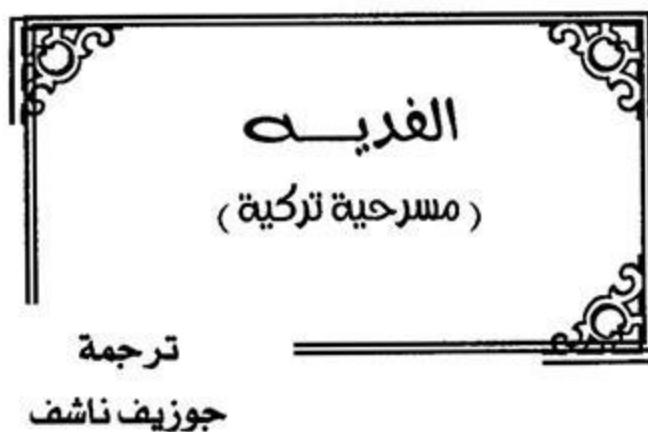
ويجاه ذلك اليوم يعود شكلك إلى صورة الله.

فليتجلى الله بشكله القديموليتمت إسحاق الثاني. إسحاق الأعرج. وليلولد من جديد إسحاق الأول. إسحاق جديد. إسحاق ثالث أب لأولاد جدد. وأحفاد يشربون من ماء الوطن ولا تدوس بعد ذلك قدم قذرة حدود الوطن.. ■

المسرح

الفدية { مسرحية تركية } كاظم يداكجي أوغلو ت. جوزيف ناشف ◎





الشخصيات

- | | |
|-------------|--------------------------------|
| علي: | في الثلاثين من العمر |
| الحاج محمد: | في الستين من العمر |
| الكاتب: | في الخامسة والثلاثين من العمر. |
| الضابط: | في الخامسة والأربعين من العمر. |
| الحارسان: | في الخامسة والثلاثين من العمر. |
| الراعي: | في الخامسة والثلاثين من العمر. |
| انكشاريان: | في الخامسة والثلاثين من العمر. |
| اللصان: | في الثلاثين من العمر. |
| أغا الوسطى: | في الخامسة والأربعين من العمر. |
| المحضر: | في الخامسة والثلاثين من العمر. |

الفصل الأول

الديكور: "موقد الحداد في الجهة اليسرى... باب في الجهة اليمنى. السرير في مكان مناسب.. في وسط الغرفة كرسيان خشبيان. بجانب رأس السرير طاسه ومشريبه.. هناك سيفان معلقان على الجدار نافذة فوق الموقد.. الحداد يعمل بمفرده إلى جانب الموقد.. يضرب على قطعة حديدية موجودة فوق السنдан.. يدا على اسودتا وجهه أيضاً.. علي يشد حبل منفاخ الموقد، وباليد الأخرى يحرك ما في الموقد. يدخل الإنكشاريان إلى الداخل).

المشهد الأول

(علي - الإنكشاريان).

أمدك الله بالقوة يا معلم على.

دمتما أيها السيدان.. تفضل.. اجلسوا هنا.

(يشير إلى الكرسيين.. يجلس الإنكشاريان).

مرحباً أيها السيدان.. قدمتما أهلاً.

مرحباً يا معلم على.. سلمت يدك.

(علي منشغل بالضرب على قطعة الحديد الموجودة على السندان).

يبدو أن لديك عملاً كثيراً يا معلم على.

نعم.. لقد أرسل آغا الوسطى خنجره، وسأحاول الانتهاء منه قبل المساء الآغا يريد أن أنهيه بسرعة، وقد قال لي: أريدك اليوم، وأنا لم أستطيع قول أن لدى عملاً آخر.. أنا لا أدخن، ولهذا لا أستطيع أن أكرمكما بشيء.. لا تؤاخذاني..

أستغفر الله يا معلم

(ينشغل علي بتحريك النار في الموقد، ثم يضع الخنجر في الماء.. يقف أحد الإنكشاريان، ويقترب من السيف المعلق على الجدار، ينزل السيف ويقلبه، ثم يتحدث مع علي).

هل هذا السيف لأحد الزبائن، أم...

نعم.. إنه لأحد الزبائن.. لا أعرف اسمه.. إنه رجل طويل القامة من الإنكشاريين.. لونه أسمر، ويوجد على وجهه شامة هنا (يشير بيده إلى المكان) فقد أصبعين من يده اليسرى..

الإنكشاريان:

علي:

علي: (يشير إلى الكرسيين.. يجلس الإنكشاريان).

علي:

الإنكشاريان:

علي:

الإنكشاريان:

علي:

الإنكشاريان:

علي:

الإنكشاري 2:

علي:



- الإنكشاري 2:** أحضره إلى منذ أيام
حتماً هذا عائد للآغا دون أصابع
(يقف الإنكشاري 1، ويقترب من صديقه.. على منشغل
بعمله).
- الإنكشاري 2:** المعلم علي بارع في صنع السيف.. انظر إلى هذا (يهز السيف،
وكانه يحارب) يا معلم علي.. أليس لك ختم على هذا؟..
طبعاً..
- علي :** (الإنكشاري 1 يأخذ السيف، ويقلبه، ثم يشير إلى مكان ما).
هاهو.
- الإنكشاري 2:** جئت إليك يا معلم، كي تصنع لي سيفاً كهذا، ولو أن هذا لم
يكن ملكاً لأحد لاشتريته منك.. أعجبني كثيراً.. أريده مثل هذا
 تماماً.. أيمكن ذلك؟..
- علي :** سيكون أفضل من هذا.. اطمئن..
الإنكشاري 2: ولكن أريده جاهزاً خلال يومين لا أكثر.
علي : لا يمكن.. لا أستطيع أن أعدك. أكون كاذباً.. كما ترى لدى
أعمال كثيرة.
- الإنكشاري 1:** (للثاني) لم السرعة يا صديقي؟.. لسنا ذاهبين إلى الحرب
غداً يلتفت إلى علي) جهزه في الوقت المناسب يا معلم.
علي : لا أستطيع تحديد الزمن تماماً، ولكن إن شاء الله (يعد على
أصابعه) اليوم هو الخميس أليس كذلك؟ الجمعة.. السبت..
الأحد.. سيكون جاهزاً يوم الاثنين القادم.
الإنكشاري 2: لا يمكن تجهيزه في وقت أسرع؟
علي : كما تريان لا أستطيع الجلوس، والتحدث معكما.. النهار
قصير، وأنا أعمل بمفردي.
- الإنكشاري 1:** صحيح يا معلم.. صحيح.. (يلتفت إلى الإنكشاري 2)
يا صديقي كما قلت لك: ليكن في زمن متأخر، ول يكن جيداً..
هكذا يقولون.. ثم ما الداعي لهذه السرعة؟.. ليكن جاهزاً بعد
أربعة أيام.. هل ستتحدث بأمور السعر؟ كم الساعة الآن؟
(يخرج ساعته، وينظر) أوه.. الساعة الآن العاشرة والنصف إلا
خمس دقائق.. ستتأخر على صلاة العشاء.
الإنكشاري 2: أوه.. لقد تأخرنا.. يجب أن أمر على العطار أحمد آغا، وأشتري

منه الحلاوة.. هيا.. لنذهب.. (على) يا معلم علي.. لا أرى داعيًّا للاستفسار عن الكلفة.. كما تأخذ من الناس، ستأخذ منا أيضًا..

علي: لا تهتم .. دعني أصنع السيف أولاً، وبعد ذلك أدفع ما تجود به نفسك.. كما تعرف.. أنا لست من هواة جمع المال..

الإنكشاري 2: نعم يا معلم.. نعم.. ولكن يجب أن أعرف.. الأصدقاء جمِيعاً يشكون منك.. الجميع يحبونك، وممتنون من عملك.

علي: هذا من طيبهم يا آغا، ورغم ذلك، عمر الفولاذ بالماء مرتين ليس أمراً سهلاً.

الإنكشاري 2: فعلاً الجميع ممتنون من عملك يا معلم علي.. دم سالمًا، واصنع لنا السيف، والتروس دائمًا.

الإنكشاري 2: قبل قليل كنت تقول هيا، والآن بدأت تثرثُر مع المعلم.. هيا يكفي.

الإنكشاري 1: لنذهب.. لنذهب (يلتفت إلى علي) اسمع لنا يا معلم.. لقد شغلناك عن عملك لفترة طويلة.. إلى اللقاء.

علي: إلى اللقاء.. دمت سالمًا (يسيران).

مع السلامة.. مع السلامة.

(قبل خروجهما من الباب يعود الإنكشاري 2 إلى علي، ويضع يده على كتفه). الإنكشاري 1:

لا تنس أن تكتب اسمي على القبضة يا معلم.. كدت أنسى هذا.

الإنكشاري 1: (ينادي من الباب) ألم ننته بعد من قصة السيف هذا؟

علي: (للانكشاري 1) كما تريده.. كما تريده.

الإنكشاري 1: هيا يا معلم علي.. يجب أن ينسى اللعاب من أفواه أصدقائي عندما سيرون سيفي... يجب أن يقولوا يا سلام... لا تقلق..

علي: إذن هيا.. أستودعك الله.. إلى اللقاء.

الإنكشاري 2: مع السلامة..

علي: (يخرج الإنكشاريان).



المشهد الثاني

(علي وحيداً)

(علي يعمل قرب الموقد.. يمسح عرقه بيده.. يبتسم لخاطر ورد إلى ذهنه يهز رأسه).
علي: الوسوس... (يضرب بالطرقة... يتنهد) آيه.. الحمد لله.. هذا
أيضاً قد انتهى (يتربك المطرقة... يتراجع) أوف.. لقد تعجبت
كثيراً.. سأستريح قليلاً (يتهاوى على الكرسي)، حتماً نحن في
وقت متأخر الآن (ينظر في أطراف المكان، ثم ينظر إلى النافذة
الموجودة فوق الموقد.. يتنهد) آه.. آه.. من قال أن علياً لم يتحمل
لطف عمه، وأتى إلى "أماصيا"، واستقر فيها، وتحول إلى حداد
(يقف.. يتجول.. يشرب من المشربية، ثم يجلس على الفراش،
ويفكر لفترة قصيرة، ثم يشد ذراعيه إلى الخلف) آه.. أحس بتعجب
كبير هذا اليوم (يقف يغسل يديه، ووجهه.. يخرج قطعة قماش
من سرواله، ويسع بها يديه وجهه، ويأخذ معطفه المعلق على
الجدار، ويرتدية... في هذه اللحظة يدخل آغا الوسطى).

المشهد الثالث

(علي- آغا الوسطى).

السلام عليكم يا معلم علي.
وعليكم السلام يا آغا.. تفضل.
إن شاء الله أنهيت الخنجر، أليس كذلك؟
أجل... كنت أنتظرك... لقد عملت عليه طوال النهار، حتى
انتهيت منه، كي لا أكون كاذباً في وعدي.
لا أنقصك الله يا معلم علي.
(يخرج على الخنجر من خلف الموقد، ويعطيه إلى الآغا).
تفضل يا آغا.
(يأخذ الخنجر، وينظر إليه بدقة.. يقلبه... يبتسم.. يحرك
الخنجر ويستعمله)، فعلاً إنه رهيب يا معلم. لقد أجادوا في
مدحهم.. كم هو حسابنا؟
بقدر ما تشاء، المهم أنت أعجبت به.
لا.. لا يمكن هذا.. كم تريد؟
ماذا سيحدث إن لم أخذ شيئاً؟ أهو كثieran أصنع خنجرًا

للأغا؟

آغا الوسطى: (يجلس على الكرسي) فعلاً أنت إنسان طيب القلب يا معلم على.
علي: هذا من أصالتك يا آغا.

(يخرج الآغا كيساً من وسطه، ويده إلى على).
آغا الوسطى: خذ يا معلم على.. سلمت يداك... إن احتجت إلى أي شيء، فسأقوم بالواجب إن شاء الله... لقد سررت لهذا كثيراً (يخرج ساعته، وينظر) لقد اقترب موعد آذان العشاء... حتماً أنت أيضاً ستذهب إلى الجامع... آيه.. أستودعك الله (يقف، ويسير).
علي: مع السلامة يا آغا.
(يخرج آغا الوسطى).

المشهد الرابع

(على وحيداً).

(يبقى على وحيداً مرة أخرى.. يتقدم من المقد..)
علي: يجب إطفاء المقد أيضاً (يصب الماء على المقد، ويقترب من سريره) سأرتب الفراش أيضاً كي يكون جاهزاً عند قدومي.
(يمد الفراش.. يسير باتجاه الباب.. يغلق الباب جيداً، ويخرج.. نسمع صوت على من الخارج).

ماذا سيحدث إن لم أقفل... ليس هناك في الداخل ما يؤخذ.
(يبقى المسرح فارغاً لمدة.. هناك ضوء خفيف على خشبة المسرح... بعد قليل ينفتح الباب، ويمتد رأس خائف إلى الداخل).

اللص1: (لصديقه الموجود في الخارج) اضبط أنفاسك قليلاً يا رجل.. قد يكون هناك أحد ما...

اللص2: (يدفع صديقه) قبل قليل كان متوجهاً نحو الجسر.. إنه هو... ألم تره؟ لم أنت خائف؟ (يدخل أحد اللصين، وهو يحمل في يده جلد خروف مبتلاً، وينظر في أطراف المكان).

اللص1: دعنا نجلس، ونتقاسم المال، ونرحل قبل مجيء الرجل (يجلسان على السرير).

اللص2: لم تمسك هذا الجلد في يدك؟ أرميه.. (يأخذ الجلد من يد صديقه،



ويرميء إلى جانب الموقد.. نسمع من الخارج صوت وقع أقدام،
وسعالاً خفيفاً.

اللص 1: (بصوت هامس) اسكت.. بهدوء يا رجل.. حتماً كشف أمرنا...
ترى أ هو قادم إلى هنا؟

(يسكتان لفترة.. يصيغان السمع باتجاه الباب: يبتعد صوت
السعال).

اللص 2: لا يا رجل... إنه أحد المارة.. يالك من جبان... هيا.. لنتقاسم
المال، ونبتعد من هنا..

(يخرجان الأكياس من جيببيهما.. يأخذ اللص 2 كيساً، ويعطي
كيساً لصديقه الثاني). لقد كان الراعي جباناً، وخائفاً.. عندما
رأنا انغرز اللسان في حلقه.

اللص 1: هل حصتي كيسان فقط؟...

اللص 2: وكم هو عدد الأكياس التي سرقناها؟..
(نسمع صوتاً قادماً من بعيد).

الضابط: من أنت؟

صوت على: لست غريباً.

الضابط: من أنت؟

صوت على: على.

الضابط: أي على؟

(تحفت الأصوات، وكأنها تأتي من بعيد).

اللص 1: جيد.. ولكن أنا الذي كنت واقفاً عند رأس الراعي.. كنت أخشى
أن يلقي القبض علي.. كان رجلاً قوياً.

أصوات: إنه علينا.. إنه المعلم علي يا رجل.

ص الضابط: ماذا تفعل هنا يا معلم علي؟

ص على: لا شيء.

ص الضابط: كيف لا شيء؟

اللص 2: إيه.. يكفي يا رجل.. أنت كنت تنتظر عند الراعي، وأنا دخلت
الضيافة، وسرقت الأموال، ولو أنهم ألقوا القبض علي، ماذا كان
سيحدث؟..

ص الضابط: ألا تعرف أن الآغا لا يريد من أحد أن يتتجول في الطريق بمثل
هذا الوقت؟

ص على: أعرف.

حسن.. ماذا تعمل هنا في مثل هذا الوقت من الليل؟ هل أوقعت المطرقة في الماء؟

(يحاول الوقوف) هيا يا رجل.. هيا.. لقد جلسنا طويلاً. قد يعود الرجل إلى هنا، ويدخل رأسينا في المصيبة. (يقفان).

اللص1: ألن تعطيني كيساً آخر؟

هيا.. ابتعد من هنا، ولا تتجول.. لو كان أحد غيرك، لكنت تصرفت معه على نحو آخر.

اللص2: لنبعد الآن.. غداً سنفكـر.

اللص1: هل آخذ جلد الخروف؟

اللص2: يالك من رجل طماع.. قلت دعه هنا.. الذنب ذنبي لأنني أحضرتك إلى هنا (يسمع صوت من الخارج.. صوت أقدام، وسعال).

لقد جاء الرجل.. سيلقى القبض علينا (يشد صديقه بهدوء خلف الباب، ثم يؤشر بإصبعه علامه السكوت).

إن دخل إلى هنا، سأضربه، وتهرب أنت إلى الخارج بسرعة. (يسترق السمع، وينتظر). تقترب أصوات الأقدام.. يستعد اللسان.. تبتعد أصوات الأقدام. يفتح اللص الثاني الباب بهدوء، يهرب الاثنان إلى الخارج. يظل الباب مفتوحاً.. تخفت الإضاءة قليلاً. يظهر على الباب، ثم يدخل وهو شارد وممضطرب).

المشهد الخامس

(على وحيداً).

علي: (ينظر إلى الباب) شيء غريب. يبدو أن الريح فتحته. (يغلق الباب، ويجل النظر في الغرفة، وهو يقول: أوف متطاولة.. العيش في المدينة نوع من الأسر، ولكنني لا أستطيع العمل في الجبل.. هه.. لا تتجول في الطريق، ولا تقف عند رأس الجسر) يهز رأسه في اتجاهين متضايقاً من هذا الأمر) إيه يا علي.. إيه.. لم تركت المدرسة، وهربت من عملك؟ ربما كنت الآن عصا للنفس..

(يجلس على فراشه.. يخلع حذاءه، وبعد ذلك يخلع معطفه ويضعه تحت رأسه، ويتمدد على الفراش بعد فترة).
لقد جف حلقي.. الأفضل أن أرتشف قليلاً من الماء (يشرب من المشربية ويعود، ويتمدد على فراشه ثانية)، أنا في هذه المدينة منذ ثلاثة عشر عاماً بعيد عن الأم.. بعيد عن الأب.. بعيد عن الأهل.. لا أشعر اليوم بالنعاس (يشد اللحاف على نفسه.. يمبل نحو ليسار، نحو اليمين.. بعد قليل يسخر. يعم الظلام المسرح، بعد فترة نسمع ما يرد من أفكار إلى ذهن علي).

لا تهم... ستتم الأمور... والله... ماذا سيحدث؟... هه..

(يميل إلى الجهة الأخرى) لا يمكن في الغد (يضاء المسرح بعد قليل تدريجياً). نسمع من الخارج أصوات وقع أقدام، وسعال).
هذا هو الاتجاه.. نحو دكان المعلم علي (تقرب الأصوات، والضجة).

أصوات:

(من الخارج) ا نظروا إلى العتبة.. ليست هناك علامات.. حتماً هذا من فعله.. أخ.. أخ.. انظروا.. انظروا... كيس.. تمام.. إنه هو نفسه (يقرعون الباب بقوة)

ص الضابط:

(يصرخ) تعال يوم الاثنين (يقرع الباب بقوة أكثر).
يا معلم علي.. يا معلم علي.

ص الضابط:

(يقفز على من فراشه خائفاً، وينظر في أطراف المكان مضطرباً) يا معلم علي.. هي أنت يارجل..

علي: (محتاً) من هناك؟

ص الضابط: افتح الباب بسرعة.

علي: من أنت؟

أقول افتح الباب بسرعة.. سترى من أكون عندما تفتح الباب (علي ينبع حذاءه).

ص الضابط:

علي: انتظر.. أنا قادم..

علي:

(يأخذ المعطف، ويضعه على كتفه، ثم يسير باتجاه الباب، ويفتح الملاج وعندما يرى الضابط أمامه يقف محتاً.. يدخل الضابط مع اثنين من الحرس).

المشهد السادس

(علي- الضابط- الحرسان)

سنفتش الدكان يا معلم علي.
 (ينظر على إلى الضابط بحيرة، وتعجب... يريد أن يقول شيئاً).
 (متلعثماً) لم؟

البارحة مساء حدثت سرقة في حظيرة السيد بودال.. نمت سرقة
 خراف من القطيع، وأموال من دار الضيافة.

ولما علاقتي أنا بهذه السرقة؟
 اللصوص ذبحوا الخراف تحت الجسر، ونسوا كيساً من النقود
 هناك.

ولما علاقتي أنا؟..
 لا تسألني.. استمع إلى فقط.. لقد وجدنا كيساً آخر من تلك
 الأكياس أمام باب دكانك قبل قليل.. انظر إلى العتبة (يشير إلى
 العتبة) إنها مليئة بالدم.

(ينظر على إلى العتبة بدقة، وحيرة.. تتغير سحنته، ويهز رأسه
 إلى الجهتين) لقد رأيتكم ليلاً عند رأس الجسر. ماذا كنت تفعل
 هناك؟..

(يتراجع على وهو في حيرة).
 فتشوا....

(للحرسان) فتش الدكان (يتحرك الحرسان بمنة، ويسرة،
 ويقتshan الفراش، وينظران إلى أسفله.. يتقدم الضابط من
 الموقف، وفجأة يصبح أحدهما).

أخ.. انظروا.. انظروا..
 (يرفع جلد الخروف من الأرض.. الضابط ينظر بحذر إلى وجه
 علي).

ما هذا؟..

(علي لا يجيب.. يقترب الضابط منه، ويمسك ذقنه).
 يالك من ماكر.. لقد وجدوه تحت مقعدك (بصوت أخش) لا
 تعذينا، ولا تجعلنا نغلط بالحديث معك... لا تحاول التستر.. هيا
 أخرج الأموال، وقل لنا أين هي الخراف؟..

أنا لم أضع جلد الخروف هنا.

الضابط:

علي:

الضابط:

علي:

الضابط:

علي:

الضابط:

علي:

الضابط:

الحارس 1:

الضابط:

علي:



- الضابط: هل أنا الذي وضعته؟ هيا أخرج الأموال.. الأموال.
علي: أنا.. أنا..
- الضابط: (مقاطعاً) أنا لا أعرف شيئاً اسمه أنا، أو منا يا معلم علي..
هيا قل أين أخفيت تلك الأموال، والأفضل أن تخرجها فوراً..
عليك أن تنقذ نفسك بأسهل الطرق أنت تعرف أن الإنكشاريين
يحبونك.. ربما فعلت هذا لأن الشيطان قد وسوس لك.. لا تتبعنا..
هيا أخرج الأموال (علي يهز رأسه في حيرة).
- علي: يارب.. أنت تعرف (بفقدان أمل) ما هذه المصائب التي تتواتي
على رأسي؟ (يرفع رأسه داعياً) يا آغا... أقسم لك بشرفي،
وناموسى بأنني لا أعرف أي شيء، ولا أعرف من وضع هذا
الجلد هنا.
- الضابط: (يلمز) يا معلم علي....
- الضابط: على: أقسم بالقرآن يا آغا إنني لا أعرف شيئاً مما تقول.
وكيف وصل هذا الجلد، وهذا الكيس إلى هنا؟ مازا كنت تفعل
عند رأس الجسر في ذلك الوقت المتأخر من الليل؟
- علي: آغا.. (لا يستطيع الكلام.. ثم يتتابع) يا آغا... مازا أقول لك؟ لا
أعرف.. والله ليس لي علم بأي شيء.. حتماً هو واحد من
الأعداء.. أراد الإساءة إلى.. ليتنى لم أذهب إلى هناك... كنت
متضايقاً.. عملت هنا من الصباح وحتى المساء... تعبت كثيراً..
أردت أن أستنشق قليلاً من الهواء عند رأس الجسر (يسعل).
- الضابط: وضح الأمر.. لن تتكلم بالحسنى... كما أنني لا أستطيع أن
أجعلك تتكلم مكرهاً (بلهجة قاسية) هيا سر أمامي، هناك
ستدافع في المحكمة، ستدافع عن نفسك (يصاب علي بالضيق،
ويحني رأسه.. يريد أن يقول شيئاً، ولكنه لا يستطيع.. يحنى رأسه
إلى الأمام، ثم يسير باتجاه الباب.. يلحق به الحرسان،
والضابط، وخلال ذلك يسدل الستار ببطء شديد).

-نهاية الفصل الأول-

الفصل الثاني

الديكور (غرفة القاضي). كرسي القاضي في الجهة اليسرى، في الجهة اليمنى باب.. هناك خمسة أو ستة مقاعد للمواجهة.. طاولة صغيرة أسفل الكرسي.. تقرأ المخطوطات التالية على الجدران: العدل أساس الملك- الكسب حبيب الله- العقوبة على أساس العمل.. عند فتح الستارة، نجد القاضي والكاتب في مكانيهما.. الكاتب منشغل بالكتابة... القاضي يضع نظارة على أنفه، ويسعد شعر لحيته.. بعد أن يسعل يتحدث مع المحضر الواقف في زاوية الغرفة).

المشهد الأول

(القاضي- الكاتب- المحضر).

القاضي:

يا حضرة المحضر نادهم، ودعهم يدخلون
(ينادي المحضر من الباب).

المحضر:

الحداد علي سويمامز أوغلو.. الضابط حسين آغا.. الراعي أبرام
(يدخل الضابط أولاً، ثم علي، والحارسان، والراعي).

المشهد الثاني

(السابقون- الضابط- علي- الحارسان- الراعي).

(يلقي القاضي نظرة على الحاضرين من خلال نظارته).

القاضي: هم.. (يهز رأسه إلى الجهتين بطريق مقصودة، ثم يسأل، وكأنه لم يرهم).

هل حضروا يا ولد؟ (يعود ثانية للنظر إلى وجوه الحاضرين) أ
خرج من هم شهود على الحادثة.

(يمسك المحضر بذراع الراعي، ويطلب منه الخروج، ويلحق به
الضابط والحارسان).

المشهد الثالث

(السابقون- علي).

(يتحدث إلى علي) ما اسمك يا ولدي؟

علي:

القاضي:

كنيتك؟

علي:

سويمامز أوغلو



<p>اسم أبيك؟ القاضي: علي: أحمد.</p> <p>كم عمرك؟ القاضي: علي: ثلاثة.</p> <p>من أين أنت؟ القاضي: علي: (يتلعم) يا حضرة القاضي.. أنا لا أعرف من أين أنا..</p> <p>يا إلهي.. ألا يعرف المرء من أين هو؟ من أين أتيت إلى هنا؟ القاضي: علي: جئت من "أرزروم" ... ولكن...</p> <p>حسن.. ومن أين أتيت إلى "أرزروم"؟ القاضي: علي: من القرية.. كنت عند عمي...</p> <p>ماذا كان اسم القرية؟ القاضي: علي: لا أعرف.. لم أعد أتذكر..</p> <p>هل مضت فترة طويلة على فراق لعمك؟ القاضي: علي: (يتنهد) أجل.. منذ فترة طويلة يا سيدى القاضي.</p> <p>ألم تزرك عمن بعد ذلك؟ القاضي: علي: كلا..</p> <p>هل حكم عليك سابقاً؟ القاضي: علي: لا يا سيدى.</p> <p>ماذا تعمل؟ القاضي: علي: أنا حداد يا سيدى القاضي</p> <p>(يخرج القاضي علبة العطوس من جيبه، وفيما هو يفتح العلبة، يسأل ثانية). القاضي: علي:</p> <p>حسن.. أنت حداد إذن.. أين دكانك؟ القاضي: علي: في حارة المشط..</p> <p>(بعد أن ينظر القاضي إليه من نظارته، ويفحصه.. يهز رأسه). القاضي: هم.. (يمسد شعر لحيته، ثم يشم من العطوس، ويلتفت إلى الكاتب) حسن.. يا حضرة الكاتب افتح الدفتر، واكتب بناء على حادثة السرقة التي وقعت ليلاً، فقد أفاد المتهم بأنه جاء من إحدى قرى: "أرزروم" إلى أماسيا، وفتح دكانه للحدادة في محلة المشط، وهو يبلغ من العمر الثلاثين، ويدعى أنه من عائلة سويلامز أوغلو (يُخاطب على) ما اسم والدك يا ولد؟</p>

عليٌ : أحمد

(للكاتب) اسمه علي بن أحمد، ويعمل حداداً، وقد دونت المعلومات من الهوية التي قدمها، وجرت التحقيقات معه حسب الأصول (يسعد.. يمسد شعر لحيته، ثم يخاطب علي).
نعم يا ولد... (يأخذ ورقة من أمامه، وبعد أن يلقي نظرة عليها)

في منتصف ليلة أمس، وفي الساعة 5، 3 حدثت سرقة.. فقد قام أحد اللصوص بتوثيق راعي السيد بودال، وسرق خمسة خراف، وقد تم ذبح أحد هذه الخراف تحت الجسر، ووقع كيس من المال هناك، ووجد الضابط كيساً آخر من المال أمام دكانك، كما وجد جلد خروف أيضاً في دكانك، وأكده الضابط أنه شاهدك ليلاً عند رأس الجسر (يخرج القاضي منديله، ويعطس، ثم يعيد المنديل على كتفه). حسن.. اشرح الآن كيف وثقتهم الراعي، وكيف سرقتم البيت؟ من هم شركاؤك؟

(يرفع رأسه المنحنى أمامه) أنا لم أسرق يا سيدي القاضي، ولا أعلم لي بأي شيء.

حسن.. أنت تقول: لا علم لك بأي شيء.. إذن كيف وجد جلد الخروف في دكانك؟ وكيف رأوا أحد الأكياس المسروقة على عتبة دكانك؟

عليٌ : أنا لم أحضر هذه الأشياء.
القاضي : من الذي أحضرها إذن؟
عليٌ : لا أعرف.

حسن.. ماذا كنت تفعل عند منتصف الليل فوق الجسر؟
عليٌ : لا شيء.

كيف لا شيء؟
عليٌ : كنت متضايقاً في ذلك اليوم، وقررت التجول في أشجار قليلاً من الهواء.

وبعد ذلك؟

عليٌ : عندما توجهت نحو الجسر رأيت الضابط قادماً.. لم أتعرف عليه في البداية، ولكني عرفته عندما تقدمت منه.. طلب مني أن أذهب، وأنام، وعدت فوراً إلى الدكان، وأغلقته بالمزلاج، ونمت، ولم أشعل المصباح نظراً لأن ضوء القمر كان ساطعاً.. (يتوقف



عن الكلام)

القاضي: حسن.. حسن.. أكمل على:

استيقظت في الصباح على أصوات ضربات قوية على الباب، ودخل الضابط، وأثنان من معاونيه إلى الدكان، وفتشوه.. لم أكن أعلم أي شيء.. أحد الحراسين وجد جلد خروف ذبح حديثاً، وأخذني الضابط إلى الموقد (يحيى رقبته)

القاضي: متى رأك الضابط عند رأس الجسر؟ كم كانت الساعة؟

علي: لا أعرف يا سيد القاضي

القاضي: (للمحضر) ناد على الضابط يا حضرة المحضر

المحضر: (ينادي من الباب) يا حسين أغاث

(يدخل الضابط)

المشهد الرابع

((السابقون - الضابط))

(يحضر المحضر كتاباً أخضر اللون من على الرف، ويقبله، ثم يضعه أمام القاضي)

القاضي: (ينظر إلى الضابط من تحت نظارته) ما اسمك يا ولدي؟

الضابط: حسين

القاضي: واسم والدك؟

الضابط: علي

القاضي: والحي؟

الضابط: كشك أوغلو

القاضي: الوظيفة؟

الضابط: مسؤول عن الحراسة

القاضي: (للكاتب) يا حضرة الكاتب.. اكتب في الدفتر ما يلزم من القيود
(يلتفت إلى الضابط)

أنت الآن في العدالة يا ولد.. القضية معروفة.. ستقول الآن ما شاهدته، وما تعرفه من أجل إحقاق الحق، وإرضاء الله إذ يقول: لا تخروا الحقيقة.. ستقسم الآن على قول الصدق.. اقترب من هنا (يتجه الضابط إلى القاضي) مد يدك اليمنى (يمد الضابط يده اليمنى، ويضعها على الكاتب) هل تقسم على قول

الحقيقة كما حدثت، وكما شاهدتها دون إكراه، أو ضغط؟	الضابط:
أقسم..	
(القاضي يجعله يقسم ثلاثة مرات)	القاضي:
حسن.. عد إلى مكانك	
(يعود الضابط متراجعاً إلى مكانه)	القاضي:
كم كانت الساعة عندما صادفت علياً.. أتذكر ذلك يا ولد؟	الضابط:
حولي 3.5 يا سيدي القاضي	
(علي) أين كنت قبل أن يراك الضابط؟	القاضي:
كنت أتجول في الطريق	علي:
أي طريق؟	القاضي:
الطريق الطويل	علي:
ألم يكن معك أحد؟	القاضي:
لا يا سيدي القاضي	علي:
ألم تقابل أحداً، وأنت في طريقك إلى الجسر؟	القاضي:
بلى يا سيدي.. شاهدت عند الجسر واحداً من أغوات الوسطى..	علي:
حياني، ومرولكني لم أعرفه جيداً..	
(للمحضر) يا حضرة المحضر.. اطلب الراعي إلى هنا	القاضي:
(يتجه المحضر نحو الباب، وينادي)	
الراعي أبرام	المحضر:
(يدخل الراعي، ويحيي بطريقة غريبة)	

المشهد الخامس

(السابقون - الراعي)

أهناك آخرون؟	القاضي:
هناك الحراسان يا سيدي	المحضر:
أدخلهما	القاضي:
(ينادي المحضر من الباب)	
الحراسان	المحضر:
(يدخل الحراسان إلى الداخل)	

الشهيد السادس

(السابقون - الحارسان)

- القاضي: (للراعي بعد أن يراقبه من تحت نظارته) ما اسمك يا ولدي؟
 الراعي: أبرام
 القاضي: من أين؟ (ينظر الراعي حوله مضطرباً) إني أتحدث معك يا ولد..
 بماذا ينادونك؟
 الراعي: ينادونني الراعي أبرام
 (يهز القاضي رأسه إلى الطرفين، وكأنه منزعج)
 لا يا ولدي.. أنا لا أسألك عن مهنتك.. أريد أن أعرف كننيتك..
 كننيتك.. هذا ما أريد معرفته
 الراعي: أيسألني سيدتي القاضي من أكون؟
 القاضي: لا يا ولدي.. أريد أن أعرف اسم عائلتك
 الراعي: هه.. فهمت يا سيدتي القاضي.. يقولون عنا "جنق جي أوغلو"
 القاضي: نعم.. هكذا (يغير من نبرة حديثه) ما اسم والدك يا ولد؟
 الراعي: ايرزا
 القاضي: أنت الآن في حضرة المحكمة.. الحادثة معروفة.. ستقول الآن ما تعرفه، وما رأيته.. تعال إلى هنا (يتقدم الراعي من القاضي) مد يدك اليمنى (مد الراعي يده اليسرى (القاضي يمسك بيد اليمنى) مد هذه (يضع يد الراعي على الكتاب) لإرضاء الله.. قل والله سأقول الحقيقة دون إكراه، أو ضغط
 الراعي: والله..
 القاضي: حسن.. عد إلى مكانك
 (يعود الراعي إلى مكانه)
 الراعي: هيا.. احث لنا يا ولد.. متى جاء اللصوص
 يا سيدتي القاضي.. كنت وصلت حديثاً من الصلاة.. تمددت..
 أغمضت عيني، وفجأة رأيت رجلين فوق رأسي
 (يقاطعه) حسن.. حسن.. (يلتفت إلى علي) يا ولدي.. عندما رأك الضابط عند رأس الجسر، وحدرك من التجول.. ماذا فعلت؟
 علي: كما قلت قبل قليل يا سيدتي القاضي.. عدت فوراً إلى دكاني، ولأن ضوء القمر كان ساطعاً، فإني لم أشعل المصباح
 القاضي: هل عدت إلى الدكان من الطريق نفسه؟ ألم تقابل أحداً؟

علي: لم أقابل أحداً أثناء العودة
 القاضي: إذن أنت قابلت الضابط بعد وقوع حادثة السرقة بحوالي الساعة
 (يمسد شعر لحيته، وينظر إلى وجهه علي، ويهز رأسه)
 إذن عدت من الطريق نفسه؟ أهناك من يثبت أقوالك هذه؟

علي: لا يا سيدي
 القاضي: (للضابط) متى وجدت الكيس تحت الجسرا ولد؟
 الضابط: صباحاً يا سيدي القاضي، وبعد مضي ساعة وجدنا الكيس الثاني
 عند عتبة دكان علي

القاضي: هل كان وضعه غير طبيعي عندما صادفته؟
 الضابط: تقريراً يا سيدي القاضي.. أجاب على أسئلتي بأجوبة مختصرة،
 وقصيرة.. لم يعطني أسباباً مقنعة..
 (يهز رأسه بشك) هم.. كيف كان شكل اللصوص يا ولد؟ (يشير إلى
 علي) هل كانا يشبهان هذا؟

الراغي: كنت مذهولاً يا حضرة القاضي.. كان الوقت متاخراً.. لم أرهما
 بشكل جيد.. كانوا ضخمين.. أحدهما كان يشبه هذا
 (العلی) هل تعرف هذا الرجل؟ أهناك عداوة سابقة بينك وبينه؟
 (يرفع رأسه المحنّى أمامه ببطء شديد، وينظر إلى الراغي) كلا
 (للراغي) حسن.. هنا.. استمري يا ولدي.. ماذا حدث بعد ذلك؟
 يا سيدي القاضي.. كنت قد وضعت الحيوانات في الحظيرة
 (يمسح القاضي أنفه بالمنديل)

القاضي: حسن
 الراغي: كنت مريضاً في ذلك اليوم يا سيدي القاضي.. بعد الصلاة أخلدت
 إلى النوم وعندما فتحت عيني وجدت رجلين واقفين فوق رأسي،
 وأنا مريض بالقلب قليلاً عندما شاهدت الرجلين فقدت وعيي،
 وبعد فترة طويلة استيقظت، ولم أجد أحداً عدت إلى وعيي ببطء،
 وعددت الخراف، فوجدت خمسة منها مفقودة.. أسرعت إلى
 البيت، وأخبرت الخادم بما حدث، وفي الصباح أخبر الآغا بما
 حدث، و..

القاضي: (يقاطعه) حسن.. يكفي.. يكفي..
 (يأخذ الكتاب الموجود أمامه، ويقرأ، ثم لعلي)
 يا ولدي كل الدلائل تشير إلى أنك المتهم، ولكنك لم تستطع إثبات

تجوالك على الطريق أثناء حدوث السرقة، ولثبوت أنك كنت على الجسر، والحرس وجدوا كيساً تحت الجسر، وبالإضافة إلى ذلك وجدوا كيساً آخر عند عتبة دكانك، وجلد خروف داخل دكانك، وبما أن هذه الدلائل كافية للمحكمة، كي تقتنع بالتهمة المنسوبة إليك، فإن الحكم يوجب قطع ذراعك اليسرى، وذلك استناداً إلى الأحكام الواردة في قانون العقوبات..

(يأخذ الكتاب بين يديه، ويقرأ)

عندما يحاول إنسان سرقة إنسان آخر، فإن الشرع يفرض قطع إحدى ذراعي الفاعل، كعقوبة رادعة من أجل الحفاظ على الدالة.. هل تسمع يا ولد؟ هذه عقوبة رادعة لمن تسول نفسه ارتكاب مثل هذا الجرم مستقبلاً (يسعل) إن قيمة الذراع تساوي (100) كيس، إن استطعت تسديد هذا المبلغ، فإن الشرع، والقانون يصلان إلى حقهما.. ويقول الكتاب أيضاً وإذا تأكّدت المحكمة أن من فعل جرم السرقة لم يقدم على فعل كهذا سابقاً، ولهذا السبب فإنها تفرض فدية، وتطلق سراحه، والفدية هنا يجب أن تكون (20) مثلاً من المال المسروق

(يرفع رأسه عن الكتاب، لعلي)

المال المسروق (5) أكياس، وإن نفذنا القانون، فالفدية تصبح (100) كيس، وهو المبلغ الذي يستوجب عليك تسديده.. أديك ما تريد قوله بهذا الخصوص يا ولد؟

على: (يرفع رأسه ببطء شديد) سيدى القاضى.. دع ذراعي، واقطع رأسي.. أرجوك

القاضى: لا يا ولدى.. العقوبة حسب الجرم.. أنا رجل شرع "العقوبة حسب الجرم" هكذا قالوا.. أنت لست قاطع طريق، وارتكبت جرم القتل كي أقطع رأسك.. أنت سرقت، ولو أنك ارتكبت تلك الفعلة لطار رأسك.. ماذَا نفعل؟ هذا هو حكم القانون.. ستقطع ذراعك، ولكن إن سددت المبلغ، فسيفرج عنك.. أديك المال؟

على: (يتنهى، ويصوت خافت) لا.. أديك ما تقول؟

القاضى: لا يجيب على.. يميل برأسه إلى الأمام، ويتنهى انتهت المحاكمة.. غداً ستكون في المكان الذي سينفذ فيه الحكم..

ستكون إلى جانب الموقد (يعود إلى الكاتب) يا حضرة الكاتب..
يعطي مهلة يوم لتنفيذ حكم المحكمة.. أي إلى يوم الغد.. يبلغ هذا
الأمر من يلزم لتنفيذه (يُخاطب الحراسان)
هيا.. خذا هذا، وادهبا به (للضابط) وأنت أيضاً
(يؤشر بيده، كي يخرجوا.. الحراسان بمسكان على من ذراعيه..
ويجرانه نحو الباب.. يسير على، وهو يتربّح من هول الصدمة.. يغلق
الستار تدريجياً.. في هذه اللحظة يقترب الراعي من القاضي)
وخرافي يا سيد القاضي.. سيقتلني الآغا والله
(يشير القاضي بحركة، وكأنه يقول: اذهب.. يسدل الستار)
الراعي:

نهاية الفصل الثاني

الفصل الثالث

الديكور: في الأمام أريكة.. فراش في الزاوية.. درج صغير.. في الجهة اليسرى كرسي أو كرسيان.. في الجهة اليمنى باب.. الحاج محمد جالس على الفراش، منشغل بتقليل صفحات الدفتر الذي بين يديه.. بعد قليل يدخل اثنان من الإنكشاريين

المشهد الأول

(محمد - الإنكشاريان)

الإنكشاريان: السلام عليكم يا عمي الحاج

(يغلق اللحام الدفتر الذي بين يديه، يحاول الوقوف)

اللحام: عليكم السلام يا أغوات.. تفضل

(يجلس أحد الإنكشاريين على الفراش، والثاني على الكرسي)

مرحبا يا أغوات

الإنكشاري 1: مرحبا يا عمي الحاج

الإنكشاري 2: مرحبا يا عمي الحاج

اللحام: كيف حالكم؟ ماذا تفعلون؟ كيف مزاجكم؟

الإنكشاري 1: لا تسأل عن مزاجنا يا عمي الحاج.. مزاجنا ليس جيداً

اللحام: خيراً؟ لم ليس جيداً؟ أهناك أمر ما؟

الإنكشاري 1: ليس كما تتوقع يا عمي الحاج.. لقد وقعت مصيبة على رأس

اللحام: شخص يحبه الإنكشاريون..

الإنكشاري 1: خيراً إن شاء الله

الإنكشاري 1: ربما سمعت.. هناك معلم للحدادة في حي كجاجي أوغلو..

اللحام: يصنع لنا السيفوف، والخناجر

الإنكشاري 1: أجل..

اللحام: ستقوم المحكمة بقطع ذراعه

الإنكشاري 1: ولماذا؟

الإنكشاري 1: يا عزيزي.. منذ أيام حدثت سرقة في حظيرة، بيت السيد بودال..

اللحام: لم يجدوا اللصوص، ومن الصدف أن حدادنا خرج في ذلك اليوم

للتجلول، وعند رأس الجسر صادفه الضابط الليلي.. اشتبه في

وضعه قليلاً، ولكونه يعرفه إنساناً جيداً لم يقل له شيئاً.. علماً

أن السرقة حدثت في الليلة نفسها، وقد وجدوا جلد خروف،

وكيساً من المال في دكانه، ولهذا السبب ألقي القبض عليه،

وسيق إلى المحكمة، والبارحة جرت محاكمته ولأن الأدلة تثبت أصابع الاتهام الموجهة إليه فقد قرر القاضي الحكم عليه بقطع ذراعه، أو يدفع فدية مقابل المبلغ المسروق، ونظرًا لأنه لا يملك قيمة الفدية، فسيقطع ذراعه، ويبقى مشوها طوال حياته

ليته لم يسرق يا عزيزي

ما تقوله صحيح يا محمد آغا، ولكن المعلم على رجل مسكون طبعاً.. لولم يكن سارقاً، فهل كانت المحكمة تحكم عليه؟
هذا هو الوضع يا حج محمد آغا، أنت لا تعرف المعلم على جيداً..
إنه إنسان لا يحب المال.. يصنع لنا السيف دون مساومة، ولهذا السبب نعتقد أنه لم يقم بالسرقة

أنا لا أعرفه جيداً.. لابد أن ذلك السكين (يشير إلى الجهة الأخرى) من صنع يده

على أية حال الذنب يقع على رقبة القاضي.. الآن يجب أن تعرف لماذا أغلقنا راحتك (اللham يغير من جلسته) كل الأصدقاء قرروا مد يد العون لهذا المعلم الطيب، والشريف، كي لا يصبح صاحب عاهة.. الرجل قدم لنا الكثير من المعروف، ولذلك جئنا إليك (اللham يغير من وضعه، ويسعد) أنت يا عمنا الحاج تحب الخير، وتقدم المعروف.. جئناك راجين، ونحن على ثقة أنك لن تخجلنا، وتكسر بخاطرنا.. ولهذا السبب أرسلنا الأصدقاء كي نطلب منك تقديم المساعدة، ودفع الفدية عن ذراع على
(تتغير سحنة اللham، ويمضي شعر لحيته)

يا حج محمد آغا.. إن ساعدتنا بهذا المعروف، فإنك ستقدم معروفاً ليس لعلي فقط، بل لكل أهالي "آماسيا".." ستتدخل السرور إلى قلوبهم

ومقابل هذا المعروف الذي ستقدمه لعلي، فإنه، وإلى أن تموت.. أطال الله عمرك.. سيبقى أجيراً عندك، ودون مقابل.. ما رأيك؟ موافق؟

أقصد.. يعني.. كيف يمكنني أن ألقى بدكتاني وأغراضي إلى رجل أقدم على السرقة؟

كما قلنا لك يا أبا الحاج.. إنه ليس مذنباً.. هل سمعت بقصة بهذه إلى يومنا هذا؟ علي طيب، وصادق، ولنفرض جدلاً أنه

اللham:

الإنكشاري 2:

اللham:

الإنكشاري 1:

اللham:

الإنكشاري 1:

الإنكشاري 2:

الإنكشاري 1:

اللham:

الإنكشاري 1:



تصرف على نحو خاطئ، فنحن واثقون أنه لم يسرق.. بل ونكتله
أيضاً

اللham: حسن.. ولكن.. يعني (يسعل) أنا رجل عصبي المزاج و..
الإنكشاري 2: لا تقلق من هذه الناحية.. علي شاب له فم، وليس له لسان..
سينفذ كل أوامرك

الإنكشاري 1: سيحترم إحسانك هذا.. سيكون ممتنًا مما فعلت.. إنك بحاجة
إلى رجل يساعدك، وينفذ كل ما تريده، وعلى أحسن وجه
وكم هي قيمة الفدية؟

اللham: (100) كيس
الإنكشاري 2: (فتح عينيه مندهشًا) 100؟ هذا كثير
اللham: هذا كثير بالنسبة لنا، أما بالنسبة لحجي آغا، فإنه لا يساوي
أذن جمل

اللham: والله لا أعرف ما أقول (يفكر قليلاً، ويغير من جلسته، ويمسد
شعر لحيته) طبعاً.. أنا لا أستطيع أن أخذلكما، أو أخجل
الأصدقاء، ولكن أريد أن تذهبا إليه، وتطلبوا منه تنفيذ كل
طلباتي

الإنكشاري 1: لقد وعدناك بهذا مسبقاً.. لا تهتم يا بابا الحاج.. لا تقلق
(يمد اللham يده إلى الدرج، ويخرج الأكياس، ويمدها إلى الإثنين)
اللham: تفضل.. سأعتمد عليكما

الإنكشاري 2: (يأخذ الأكياس)
اللham: لقد أمضينا هنا وقتاً طويلاً.. هيا نذهب قبل تنفيذ الحكم.. آه يا
أبانا الحاج دمت.. كنت عظيماً.. سيأتي يوم، ونقوم نحن أيضاً
بمد يد العون والمعروف لك.. يقولون: الباب الذهبي يحتاج إلى
الباب الخشبي أيضاً نستودعك الله.. سنحضر عليكما إلى هنا بعد
قليل

اللham: (يسيران باتجاه الباب)
مع السلامة.. مع السلامة
(يخرج الإنكشاريان)

المشهد الثاني

(اللham وحيداً)

(يقف اللham، ويتحدث مع نفسه، وهو يتجلو)
 لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.. أنا أهرب من المصيبة
 والمصيبة تلحق بي، وكما يقال: تبصق إلى الأعلى شاربك،
 وتبصق إلى الأسفل ذقنك.. كان من الضروري مقابلتهم
 بالحسنى (يتجه إلى مكانه) لقد أخذ الرجالن مني المال،
 وأخشى أن يخدعاني.. انظروا إلى عقلي هذا.. تفولم يقولوا
 عقل التركي يأتي متأخراً.. لماذا لم تأخذ أموالك بنفسك،
 وتدفعها لهم.. إنك من جهة ستتعرف على الرجل، وتتحدث
 معه، ومن جهة أخرى تعرف إن كانت القصة حقيقة أم لا..
 حسن.. سأذهب الآن بنفسي

اللham:

(يتجه نحو الباب مسرعاً، ويخرج.. نسمع من الخارج)

لقد جئنا إليك

ص الإنكشاري 1:

(يدخل اللham أولاً، ثم الإنكشاريان، وعلى)

المشهد الثالث

(اللham.. الإنكشاريان.. على)

انظري يا بابا الحاج.. لقد أحضرنا عليكَ
 (يجلس الإنكشاري 1 على الفراش، ويجلس الإنكشاري 2،
 وعلى على الكرسيين.. على منحني الرأس.. ينظر إلى زاوية ما..
 شارد.. وضعه سيء)

الإنكشاري 1:

إن شاء الله ستسر من على، سيكون مثل ولدك
 الناس لبعضهم.. يجب أن نرضى بما جرى لنا.. من كان
 يعرف أن الأمور ستجري هكذا مع علي؟ يصدر حكم بقطع
 ذراعه، ويتبوع الحاج محمد بتقاديم يد العون، وإنقاذه من هذه
 المصيبة.. حتماً هناك حكمة في هذا.. هكذا شاءت الأقدار..
 (يستمع علي إلى هذا الكلام، ويأخذ نفساً عميقاً.. يرفع رأسه،
 وينظر إلى نقطة ما)

الإنكشاري 2:

لقد قلنا لعلي كل ما يتوجب علينا قوله يا بابا الحاج.. أدينا
 واجينا، ولم يبق ما نفعله أليس كذلك؟



اللham: لا

إذن اسمح لنا بالذهب (يقفان) يا بابا الحاج.. لقد قدمت
اليوم ثواباً كبيراً إن شاء الله تأتك الخيرات نتيجة ما فعلت
(يسيران نحو الباب.. يلتفت الإنكشاري 1 إلى على)
سنراك يا معلم على.. لا تخجلنا (يلتفت إلى اللham)
نستودعك الله..

دmet يا بابا الحاج.. كن بأمان الله يا معلم على
مع السلامة (يخرجان) اللham:

المشهد الرابع

(اللham.. على)

(يجلس اللham في زاوية، ويظل على جالساً على الكرسي..
يسعل اللham عدة مرات، ثم يمسد شعر لحيته.. ينتظر الفرصة
ليقول شيئاً)

يا ولدي.. سأقول لك الآن ما يجب أن تفعله.. هذه غرفتي،
وهناك الدكان (يشير نحو الباب) هناك ستجد الساطور،
والسكين، وما يلزم. عندما يأتيك زيون تبيع له من اللحم
المقطوع البقر بـ "5" والخروف بـ "8". سأذهب الآن إلى الصلاة،
وحتى أعود عليك أن تكنس المكان جيداً
(يخرج ساعته من وسطه، وينظر) اللham:
أوه.. لقد تأخرت عن الصلاة (يقف، ويرتدي حذاءه، ويهذب
باتجاه الباب يلتفت، ويعود، وينظر في الدرج، ثم يسير ثانية) لا
تنس سن السكاكين، وتنظيف الساطور، وكفتي الميزان (وهو
يخرج) إذا أتاك زيون بعه (يخرج)

المشهد الخامس

(على وحيداً)

(يبقى على وحيداً.. يفك، يأخذ المكنسة من الزاوية، ويبدا
بتكنيس المكان ثم يخرج، ويعود ثانية، وهو يحمل السكين،
والمسن الحجري.. يجلس على الأرض، ويبدا بسن السكين)

(نفسه) ماذا سأفعل؟ ماذا سأفعل؟ على:
(يعود اللham بعد قليل.. على لا يشعر بدخوله.. يبقى شارداً)

الشهد السادس

(عليـ. اللحام)

ما زا تفعل؟ ألم تسن السكاكين بعد؟ آه منك آه (يلتفت إلى الخلف) لم تنظف الميزان، والساطور أيضاً.. لا يا ولدي أنا لا يمكن أن أستمر معك على هذا النحو.. يجب أن تنفذ كل ما أطلبه منك فوراً.. لقد مضت ساعة على ذهابي وأنت لا تزال تسن السكاكين (يجلس في مكانه) لا يجوز مثل هذا الأمر.. دعك من السكاكين، وافعل ما قلت لك..

اللحام:

(يضع علي السكين على الفراش)

يا ولدي.. هل السكين يوضع هناك؟ هل وجدهه هناك؟ لا حول ولا قوة.. خذها (يأخذ علي السكاكين) خذها إلى مكانها (يخرج علي "يقف اللحام، ويتجه نحو الباب")

الشهد السابع

(اللحام وحيداً)

يا ولدي خذ قطعة القماش الموجودة في الزاوية، ونظف بها.. نعم.. هكذا.. ما زا هناك في الأسفل؟ دم، أم شيء آخر؟ امسحه.. (تسمع من الخارج أصوات تنظيف للأواني) الآن خذ الساطور، وامسحه جيداً.. لا ليس هكذا اضغط عليه جيداً.. اضغط.. أوه.. دعه.. لا تستطيع فعل ذلك..

اللحام:

(يخرج منزعجاً من الباب، ونسمع صوته) هكذا يجب أن تفعل (يعود اللحام إلى الداخل، ويجلس في مكانه غاضباً) كيف يمكن للعاطل أن يعمل؟ (ينادي) دعك منه.. لا تلعب لساعات.. تعال إلى هنا، وامسح وجه حذائي (يدخل علي ببطء إلى الداخل.. يأخذ الحذاء بيده، ويريد الخروج) إلى أين تريد أخذه؟ لم أطلب منك أن تأخذه إلى الخارج.. طلبت منك أن تحضر قطعة قماش، وتنظفه هنا.. الله.. الله.. إنه يستوعب

كلامي بصعوبة

(يخرج علي)



المشهد الثامن

(اللham وحيداً)

(تمرفة يعود بعدها على مع قطعة قماش جديدة)

المشهد التاسع

(اللham - علي)

آه يا إلهي.. يا ولدي إن قطعة القماش التي في يدك قذرة، وملينة
بالشحوم.. هل رأيت حذاء ينظف بقطعة قماش كهذه؟.. هنا
أحضر قطعة نظيفة

(يخرج على)

اللham:

المشهد العاشر

(اللham - علي)

(يعود على بعد قليل)

تعال، ولا ترتعج.. أيمكن أن لا يكون؟ إن لم تجد، فيمكنك أن
تنظفه ببطة معطفك (يسع على الحذاء ببطانة معطفه) لا
يرزال هناك غبار على الوجه نظفه جيداً (يستمر على
بالتنظيف) يكفي.. دعه.. اسمعني الآن سأقول لك ما
يجب عليك فعله في الغد.. اسمعني جيداً.. غداً، وقبل شروق
الشمس تذهب إلى قرية "كراجا"، وتحضر من هناك خروفين،
وتقوم بذبحهما وتجریدهما، وحالما تنتهي من ذلك تأتي إلى
البيت، وتأخذ الحمار، وتذهب به إلى جبل الحطب، وتحمل من
هناك حملأ من الحطب.. يجب أن تعرف كل ما يحتاجه
البيت.. هه.. كدت أنسى.. تأخذ حملأ إلى المطحنة.. تطحن،
وتعود لا تتأخر في الجبل، ولا تتسلل في المطحنة.. أنا ذاهب الآن
إلى البيت (يشير نحو الدكان) هناك قطعة لحم.. اطبخها،
وكلها.. بيتي برأس الزاوية الأمامية.. ستتم هناك.. هل فهمت؟
أنا ذاهب (يخرج)

اللham:



المشهد الحادي عشر

(عليٍّ وحيداً)

(يجلس على السرير، ويستند بذقنه على يده، ويبداً بالتفكير)

ماذا سأفعل؟ ماذا سأفعل يا إلهي؟ (يظلم المسرح تدريجياً.. يخرج على.. يظلم المسرح نهائياً.. تمر فترة، ويضاء المسرح ثانية.. يدخل على، ويبده مكنسة، وعندما يبدأ بتكتيس الغرفة يدخل اللحام)

على:

المشهد الثاني عشر

(اللham - على)

الآن بدأت تكنس؟ ماذا فعلت إلى هذه الساعة؟ لقد مضت ساعتان على إحضار الطحين (يجلس في مكانه) الطحين خشن، وهناك نقص في الكمية (يتفحص الدرج) ألم تراقبهم في المطحنة

اللham:

(علي لا يرد، وكأنه لم يسمع شيئاً.. اللham يرفع صوته عالياً إني أتحدث معك.. لا تسمع يا رجل؟ دع المكنسة، وأسمعني (يترك على عمله، ويستقيم) لقد جرح ظهر الحمار من حمولة الحطب.. يا للحيوان المسكين (ينظر على بحدة إلى وجه اللham) لماذا تنظر إلى هكذا، وكأنك تريد أن تأكلني؟ ألا يكفيك ما فعلت؟ لماذا تنظر إلى مهدداً؟ (يغير من جلسه غاضباً) لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم (للمشاهدين) وهل يهمه هذا الكلام؟ جرح الحمار، والطحين ناقص، والحمولة قليلة (يلتفت إلى على الذي ما يزال ينظر إلى اللham منزعجاً) أنا الذي دفعت قيمة تلك الأشياء.. أنا.. انظروا إلى هذا الرجل، بأنه يريد أن يلتهمي بعينيه.. لم هذه النظارات؟ (ينحنى على برأسه إلى الأمام فجأة) لولاي لكنت الآن أكتب.. هيا.. لا تقف أمامي.. ابتعد.. انظر (يؤشر بيده نحو الخارج) هناك متوتر الأعصاب، ويغير من جلسه) هي.. إني أتحدث معك.. لا تسمع؟ هيا.. اذهب، وننطف تحت اللحم.. (يعود على إلى وضعه السابق، ثم يخرج ببطء)

المشهد الثالث عشر

(اللham وحيداً)

اللham: لا حول ولا قوة (يقف.. يتجلو قليلاً) لقد أقحمت نفسك بأمره
تافهة يا رجل
ما علاقتك أنت؟ ليتك قلت لا، وأبعدت الهم عن رأسك (يهز
رأسه، وينادي على علي، وهو يجلس) هي .. انظر إلى.. تعال
إلى هنا
(يدخل على ببطء، وهو شارد، ويصطدم رجله بغرض ما،
فيترنح)

المشهد الرابع عشر

(اللham.. على)

اللham: هي.. انظر أمامك يا رجل.. ألم تنته بعد؟ يا وبحك.. انظر إلى..
سأذهب إلى دكان عثمان آغا.. نادني إن طلبني أحد.. وإذا
جاءك زيون فبעה.. هل فهمت؟
(يقف، ويفحص الدرج، ثم يتجه نحو الباب)
لا تنس أن تسن السكاكين، والساطون.. سأعود حالاً

المشهد الخامس عشر

(علي وحيداً)

علي: (يظل على لفترة شارداً، ثم يخرج، ويعود، ومعه الساطون.
يجلس على الأرض ويببدأ بسن الساطور)
(يتنهد) أوف.. يا لحظي التعس.. آه يا إلهي.. ماذا سأفعل؟
ماذا سأفعل؟
(يشرد طويلاً.. يدخل اللham، ويجلس في مكانه.. لا يشعر على
بقدوم اللham)

المشهد السادس عشر

(علي.. اللham)

اللham: يا للمسكين.. آه.. مضت فترة، وأنت تلعب بهذا الساطون.. ألم
تسن السكاكين بعد؟.. هل سأل عن أحد؟

(يعد على إلى وعيه.. يرفع رأسه، وعندما يرى اللحام يصاب بالحرب، ولكنه يحدق باللحام.. اللحام يخاف من نظراته مرة أخرى، ويثور غاضباً) ما هذا؟ هل جرحتنا قلبك؟ لو كانت نفسك عزيزة عليك، لما الجأت إلى السرقة (يقع الساطور من يد علي، ولكنه يظل مستمراً بالنظر إلى اللحام.. ينزعج اللحام من هذه النظارات، ويقف على قدميه فجأة، ويسير باتجاه علي) أنا الذي دفع (100) كيس فدية لذراعك.. نعم.. هكذا.. طق.. طق.. طق (لا يستطيع تتمة حديثه، عندما يرى علياً يأخذ الساطور من الأرض.. يظن اللحام أنه سيضرره، فيتراجع إلى الوراء خائفاً.. بينما يسرع علي راكضاً بالخروج)

المشهد السابع عشر

(اللحام وحيداً)

نعم أنا (يؤشر بيده إلى صدره) نعم أنا الذي دفعت يا مسكون (نسمع من الخارج صوت الساطور بقوة، وبعد ذلك يظهر علي)

اللحام:

المشهد الثامن عشر

(اللحام.. علي)

(يتقدم علي خطوة إلى الأمام، وهو يمسك بيده الأخرى ذراعه المبتورة، ويرميها في وجه اللحام)

علي:

(يتحدث بصوت مرتجف) خذ.. هذه هي الفدية التي دفعتها

عني

(يقف اللحام مندهشاً مما يرى، ولا يعرف ماذا يفعل، أو يقول)

آه.. آه..

اللحام:

(يخرج من الباب مسرعاً، ويسدل الستار ببطء)

النهاية ■

كتاب

◎ شهرزاد في الرواية الإيرانية قراءة في رواية رضا براهيني «شهرزاد وروائيها»
رضا براهيني قراءة: نظيرة الكنز



شهرزاد في الرواية
الإيرانية
بين آهات المتقى وسحر الكتابة

قراءة
نظيرة الكنز

قراءة في رواية رضا براهيني "شهرزاد وروائيها"
(Shéhérazede et son romancier ou L'Auschwitz privé
du DR Charifi)

* توطئة:

تعاظم اهتمام المبدعين (بألف ليلة وليلة) وامتد هذا الاهتمام ليشمل فن الرواية بدرجة أكبر لأسباب تتعلق بخصائص الرواية ذاتها من جهة، ومن جهة أخرى لقدرتها على احتواء رؤية الشرق بكل تنوعاته العاطفية والخيالية، وقد أسهمت الليالي في تطور روايات الحب والغامرات بما قدمته من مضامين وأساليب فنية متنوعة لتحقيق الإثارة والمغامرة، ويرز ذلك في كتابات مجموعة من الروائيين الذين صرّحوا بأثر هذا السفر العالمي، ووجد الأديب الأجنبي الذي كان متغطشاً للانفتاح

والتحرر في حكايات شهرزاد، ينبعاً خصباً يفجر الخيال، ويلهب الأحساس، ويمده بعالم وافر من الشخصيات النموذجية والمواضيع الإنسانية والغامرات العجيبة، وكان القرن التاسع عشر عند الغربيين هو قرن شهرزاد بلا منازع.

من هذا المنطلق سعى بعض المبدعين الإيرانيين إلى إعادة استلهام هذه الشخصية التراثية في أعمالهم الإبداعية وحاولوا من خلال صوتها الدافئ، أن يكتبوا عن إيران الحديثة، و مختلف التطورات السياسية والاجتماعية والفكرية التي مرت بها، وقد وجدوا في الانتماء التاريخي القديم ما يؤسس مشروعية التوظيف؛ فهي بأصول فارسية كما ذكرت بعض الروايات القديمة، ولعل أول نص تاريخي يشير إلى الكتاب نجده في ثنايا مروج الذهب للمسعودي (346هـ/1957م)، ونصه: "وقد ذكر كثير من الناس ممن له معرفة بأخبارهم، أن هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة. نظمها من تقرب للملوك برواياتها. وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقوله إلينا والترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب "هزار أفسانه" وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانه، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتهما وهما: شهرزاد، ودنيازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماش، وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرهما في هذا المعنى" [1] وحسب هذا النص يقر المسعودي الأصل الفارسي أي لكتاب هزار أفسانه، أما سبب التأليف فهو التقرب من الملوك، ويرجع تسمية الكتاب على تواضع واصطلاح الجماعة.

ويتفق ابن النديم (ت 385هـ/995م) مع المسعودي؛ ففي المقالة الثامنة من كتاب الفهرست في أخبار المسامرين والمخربين وأسماء الكتب المصنفة في الأسماء والخرافات يورد مانحه: "أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتاباً وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأول. ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغال" [2]. وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذبوا

ونقوه وصنفوه في معناه ما يشبهه. فأول كتاب عمل في هذا المعنى: كتاب هزار أفسان - ومعناه ألف خرافة.

ويحتوى على ألف ليلة وليلة وعلى دون المائة سمرة مما حدث به في عدة ليال. وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث^[3]. ويتبين من كلامه الأصل الفارسي، ثم نمت عملية نقل الكتاب وتهذيبها من قبل فصحاء العربية، كما يقرّ أنَّ أول كتاب في هذا السياق (هزار أفسان)؛ وهو يحتوى على ألف ليلة وليلة، أما عدد أسماره فيزيد عن المائتين، وصفه بأنه غث بارد. ولعل ارتباط الكتاب بطبقة معينة، وابتعاده عن الجمالية العربية المجددة للشعر دفع ابن النديم إلى التعليق عليه بأنه غث بارد.

أشهم الاتصال الحضاري العربي الفارسي في التقاء الثقافتين واستفادته الطرفين، وقد لاحظ العرب شغف الفرس بسير ملوكهم وتاريخهم وأخبارهم، وقد ذهب بعض شعراء الجاهلية مذهب هؤلاء في طريقة التقرب من ملوك الحواضر الفارسية المتاخمة للعرب، وبعد الفتوحات الإسلامية توطدت العلاقات جغرافياً وسياسياً ولغوياً وأدبياً، وتمكن العرب من الاطلاع على تراثهم، وعد الدارسون في تلك الحقبة هذا النتاج الأدبي وسيلة للتسلية والترفيه لا أكثر، ولكن يبدو أن هدفه بعيد؛ وهو تربية النفوس وتهذيبها عن طريق الحكاية. وفي أثناء نقل الكثير من الكتب الفارسية إلى العربية لاحظ العرب أن بنية هذه النصوص تقوم على عنصر جوهري هو السمرة والخرافة، وهذا ما جعل بعضهم ينفرون منه، وينعتونه بالبرودة والسطحية ويكتفون بالإشارة إليه فقط، ليستمر في وجдан العامة.

وميل العرب اعتبار أصل الكتاب فارسياً تدعمه جملة من المبررات؛ تاريخية؛ أي الحضور التاريخي المميز للملك الفرس؛ والفتحات الإسلامية وما نتج عنها من اتصال وتمارج حضاري بين الحضارتين. وأدبية؛ حيث غزا النتاج الإبداعي الفارسي الساحة العربية.

ولاشك أن هذه النصوص التاريخية المقررة بالأصل الفارسي تتيح للكاتب الإيراني أن يعيد إحياء راوية الليالي "شهرزاد" الشخصية العظيمة التي أبهرت



الجميع شرقاً وغرباً، ومكنت الفن الروائي من التطور تباعاً من رواية خيالية عاطفية، إلى رواية اجتماعية إلى رواية حديثة، وقد عبر عن هذا الموقف الناقد "بيترو سيتاتي (Pietro Citati) قائلاً: "اليوم نريد أن نكون شهرزاد، الصوت النقدي، أو هارون الرشيد المفكر المستمع، يُغيّر ويتغير. يكفي أن تبدأ هذه الملكة الصغيرة في الحكي حتى يسحرنا هذا الصوت الناعم الهادئ الذي لا ينقطع والوصول بالحكاية، والذي يستمر صداه إلى ما لا نهاية" [4] وعليه يمكن القول إن شهرزاد استمرت تحكي مستترة ضمن جنس أدبي هو الرواية.

استطاعت الرواية على امتداد قرون متواتلة أن تعبّر عن الكينونة الاجتماعية، وأن تكشف النقاب عن العلل والأدواء، وترصد الحركات، وفي الآن نفسه تدعّم فلسفات، وتحيل عبر وسائل كثيرة على مجتمعات معرفة زماناً ومكاناً و"يختلف النص الروائي عن النص الشعري بكونه يجسد البنية الاجتماعية بشكل أجيّل من خلال بعده النثري، وخلقها لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعيش، إنه يخلق عالماً بواسطة اللغة، ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله". [5]، لم تعد نوعاً من الدرس الأخلاقي أو المغامرة الأخلاقية أو النقل المباشر للواقع، بل أصبحت الرواية عملاً قيماً يركز على جمالية الفن وقدرته الأسمى على التعبير، وقد وجد روائيون في نص ألف ليلة وليلة مادة دسمة تمدهم بالشخصيات والموضوعات، وانتقل الاهتمام إلى منتجة الليالي "شهرزاد"، وحاول كل روائي أن يتصور حال هذه الشخصية بعد انتهاء الليالي.

شهرزاد رضا براهيني:

اعتمد الكاتب الإيراني "رضا براهيني" [6] آليات خاصة في كتابة الرواية، وحاول أن يستفيد من كل التقنيات ليقدم نموذجاً روائياً متميراً، ينطلق من أسلاء نصوص نموذجية عالمية يعيد صياغتها وتضمينها لتعبير عن رؤى جديدة تثير القارئ، وتحرك فيه نهم البحث وإعداد استراتيجية خاصة لواجهة نصوصه التي تلخص حركة إيران ثقافياً وسياسياً ودينياً. ويعتقد براهيني الذي ألف أكثر من خمسين كتاباً، أن الأدب يمكن أن يقدم صورة دقيقة لواقع الأمور تتجاوز قدرة شبكة تجسس في أي دولة. فالعين الثالثة للكاتب -حسب وجهة نظره- غالباً ما تستشرف التاريخ قبل تحققه في الحاضر.

حاول أن يرجع إلى تراث إنساني أغنى الكتاب هو "ألف ليلة وليلة"، واستلهم شخصية شهرزاد في عمل روائي مميز وسمه بـ"شهرزاد وروائينها" (Shéhérazed et son romancier ou L'Auschwitz privé du Dr charifi) ترجم من الفارسية إلى الفرنسية من قبل "كتايون شهبار-راد" (Katayoun shahpar-Rad)، وظهرت الرواية في السويد سنة 1997م، وفي إيران سنة 1998م. وترجمت إلى الفرنسية ونشرت سنة 2002م في الطبعة الثانية عن فايارد (Fayard). وأشار المؤلف في نهاية الرواية أنه أتمها في صبيحة يوم 21 رجب 1416هـ وقد ذيلت المراجمة الرواية بملحق وإحالات تشرح ما غمض في هذا النص الروائي المميز.

تنتمي هذه الرواية إلى ما يسمى بالرواية الجديدة، وتتجلى معالم الجدة من خلال تقنية الكتابة، والتعامل مع الشخصيات والإطار المكانى والزمانى وسير الأحداث؛ حيث تتدخل الأنماط الساردة مع أنا الكاتب حد التماهى، ويصعب في بعض المقاطع السردية الفصل بينهما. وينتقل الكاتب في رحلة مكانية مكثفة عبر فضاءات كثيرة: (إيران، تركيا، النمسا، فرنسا، الولايات المتحدة الأمريكية....، ويستحضر شخصيات أدبية وفنية وسياسية: (دستويفسكي، بيکاسو، بيل كلينتون، الشاه....الخ)، وينتداخل الزمن "الماضي والحاضر والمستقبل" لتلتقي بهارون الرشيد وبيل كلينتون في لحظة واحدة، وترسم في فسيفساء عجيبة صورة مميزة



لشهرزاد أو كما يسميها (أزاده خانم) وفي مقاطع أخرى تأخذ أسماء مميزة (حواء، زليخة، ليليث)، وتساءل الكاتب: "هل تعني ألف ليلة وليلة ألف امرأة وأمرأة؟". [7]

إذا كانت شهرزاد تروي في ألف ليلة وليلة لتدفع شرًا وترمم عالم شهریار، فإن براهینی يكتب عن لذة أخرى هي لذة الكتابة وفعل القراءة، ويقدم من خلال هذا الموضوع تجربة جمالية جديدة يستلهم فيها الرمز الأسطوري شهرزاد للتعقيد لفعل روائي جديد يهدد بإفشاء سر، ولكن كشف هذا السر يحتاج إلى ثقافة موسعة، لأن الكاتب استحضر نصوصاً كثيرة قديمة وحديثة قدّم من خلالها رحلة الروائي المهدد بالموت، وهذا ما تعبّر عنه "أزاده خانم": "في أيامنا هذه لا يخطر ببال أحد حقيقة الصعوبات التي تواجهه الكتاب، إذا لم ننسّ نحن شخصيات الرواية في المجيء لتقديم المساعدة، لا شيء يمكن أن يكتب. أريد أن أقوم بعمل ما من أجل معالجة أزمة الرواية". [8].

ت تكون هذه الرواية من ثمانية كتب، تأخذ فيها شهرزاد صوراً وأسماء كثيرة، حيث يبدأ الكاتب نصه عندما يطلب منه صديقه "الدكتور أكبر" أن يكتب له قصة، تبدو العملية في البداية صعبة، ولكن سرعان ما يبدأ الكاتب في سرد قصة مميزة يتداخل فيها الواقع والخيال الحلم والبيضة، حيث لم يلبث أن يختلط صوت السارد وصوت الكاتب وينقلنا إلى جغرافيات مميزة، ويستحضر نساء مميزات تاريخياً وواقعاً وفنّياً وأدبياً، ويختلط النثر بالفن والخط بالصورة ليرسم رحلة شهرزاد مع روائيها "براہینی" في تجربة روائية مميزة تحرك أسئلة كثيرة في السياسة والاقتصاد وال الحرب والفن والأدب.

هي شبكة من العلاقات المداخلة في هذا المتن السردي، حيث تشارك الشخصية في الحدث الروائي المتخيل، وفي الحدث الواقعي، لتعبر عن تفاعಲها الحميمي مع الذات المرسلة لهذا الخطاب الروائي المفعم بالدلائل، حيث لا تتردد شهرزاد في الحضور إلى منزل براہینی وتقديم المساعدة.

يرسم براهيني صورة مميزة لهذه المرأة، إنها تمثل الإمكانية الحقيقة للوجود والفعل، وتعبر عن رغبة كل موجود في أن يحكي، وأن يستمع إلى حكاية، "بيد أنه كان على يقين أن هذه المرأة رغم صغر سنها تستطيع أن تجلسه فوق كتفيها، وأن توصله أقصى الأماكن الموجودة في هذا العالم، وفي الزمن، وفي التخييل، وتمكنه من السفر في الأحلام الأكثر غموضاً وإغارة، وإلى كل العجائب، وكل اللغات". [9].

الدراسة النقدية الأسطورية:

يدرك قارئ الرواية أن المبدع سعى إلى أن يؤسس خطاباً جديداً يأسر داخله القارئ، ويدفعه دفعاً إلى أن يستحضر كل الأزمنة والحضارات والديانات، وأن يخرج النص من وجوده قوة إلى وجوده فعلاءً من خلال المزج بين لغة الشعر والنشر والرسم، كما اعتمد الكاتب كل التقنيات والآليات لاستثمار النصوص القديمة والحديثة واستحضارها في الرواية، ويمكن القول إنها رواية عالمية تتعرّف فيها كل النصوص متجاورة، الحدود الجغرافية والزمنية واللغوية، ويتبّع من خلال القراءة تنوع الاستلهام وتمحوره حول شخصية رئيسية هي شهززاد، تُوجّه حركة الشخصيات واستراتيجية السرد وتهيمن على المكان والزمان وسنحاول إبراز محمل العناصر الأسطورية من خلال ثلاثة مستويات:

1-مستوى التجلّي: ويمكن حصر هذا المستوى في ثلات تقنيات: هي استراتيجية العنونة والبناء الفني، والتناص.

أ/ العنوان بين سلطة الحكي وفاعلية الكتابة: يمثل العنوان منارة مضيئة تأخذ بيد المتلقّي، وهو تأشيرة ضرورية يمنحها النص لقارئه كي يغوص في منافيه فالعنوان هو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل، أو الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى المتلقّي "[10]", ويستطيع بوساطته أن يدخل عتباته، أضف إلى ذلك أنّه يختصر جسد النص ويبني هويته وذاكرته فلا يضيع وسط نصوص أخرى، فالعنوان يواجه القارئ ويمكنه من زاوية أخرى من التسلل إلى النص. وفي بعض الأحيان يتحول العنوان في حد ذاته إلى نص مفعم بالدلائل والرمون، كما هي الحال بالنسبة إلى عنوان الرواية.

اختار براهيفي عنواناً مميّزاً Shéhérazade et son romancier يتكون من شقين (شهرزاد / الروائي). ويحيل العنوان بصيغته الثنائية إهالة مباشرة على شهرزاد راوية الليالي العربية، والروائي الذي يقوم بفعل كتابة نص رواية، وعليه فالعنوان يتقاسم طرفيه شخصيتان الأولى أنتوية تجاوزت الحدود شرقاً وغرباً، والثانية ذات كاتبة. وتتقدم شهرزاد في العنوان تقدماً طبيعياً لأن فعل الحكي يسبق فعل الكتابة. ويوحي التقدم كذلك بنوع من الحميمية بين فعلين فعل الحكي الشهيرزادي، وفعل الحكي الروائي، والعنوان بهذه الصيغة جمع بين جماليتين: الحكاية والرواية أي الفعل الشفوي والفعل الكتابي. وأضاف الكاتب عنواناً فرعياً يعين هذا الروائي: (L'Auschwitz privé du Rr Charifi)، ليجد القارئ نفسه أمام تجربة خاصة في الكتابة هي تجربة الدكتور شريف.

بـ/البناء الفني للرواية: تتكون الرواية كما أشرنا سابقاً من ثمانية كتب تجتمع بين مطاويها شخصيات كثيرة تتصرّدّها شخصية شهرزاد، ويشبه بناء الرواية بناء نص ألف ليلة وليلة، حيث بدأ الكاتب نصه بتوظيف ثلاث نصوص مختلفة: نص من ألف ليلة وليلة (الليلة 952)، والنص الثاني للشاعر روبي شار (René Char)، والنص الثالث لهايبي (Heinrich Heine)، وتتفق النصوص الثلاثة الموظفة حول موضوع جوهرى هو الكتابة. وفي نطاق هذا البناء الفني المتطابق مع النص الرحم ألف ليلة وليلة، تبرز الشخصيات التالية: شهرزاد، دنياراد، شهریار، هارون الرشيد، زبیدة، السنديbad...الخ، وتبرز المدن نفسها: القاهرة، بغداد، الهند، الصين، الفرس، تركيا. وتتكرر الأحداث، نفسها: الاختفاء، القتل، المطاردة، المسخ، التنكر، ومختلف هذه المواد المشكّلة لبناء الرواية يتم استلهامها بطريقة أخرى لتعبير عن محمل التحولات الاجتماعية والسياسية والدينية التي يمر بها الإنسان في كل زمان ومكان.

استفاد الكاتب من مرونة الشكل الروائي، وقدرته على امتصاص الأنواع الأخرى في بنيته، وزاوج بين لغة النثر والشعر، ووظف بعض الصور الفوتوغرافية والأشكال الهندسية، وبعض الرسائل الشخصية، كما نجد في هذا البناء إهالة إلى ما يمكن أن نسميه الحكاية الإطار لهذه الرواية، حيث تبدأ عندما يطلب الطبيب المعالج لوالدة

الكاتب منه أن يكتب له قصة وتنتهي حيرة الكاتب بالإقدام على كتابة رواية "يزاوج فيها بمهارة بين المجاز والكتابية، ويعتمد على نوع من الواقعية النقدية مدعمة بواقعية اشتراكية، ويضيف إليها بهارات ليست قوية ولا ضعيفة من الأيديولوجيات التي راجت في الماضي والحاضر والمستقبل، وبعض التف المونولوجية والخطابات المعاصرة التي تمكنه من مواجهة بيل كلينتون وحضره". [11]. إنها قصة الكتابة الإبداعية فعلاً فيه الكثير من التمرد والعصيان، ولكنَّ الذات الكاتبة تمارسه تحقيقاً لوجودها، إذ لا شيء يمكن أن يدلُّ على الوجود مثلما تدلُّ الكتابة. وستكبر عناصر التكوين في هذه الحكاية الإطارية في الرواية فتتعدد الاحتمالات بينها وتتسع صورها ويدرك القارئ وكأنه أمام ألف رواية.

استغلَ الكاتب كلَ الإمكانيات التي يحتوي عليها نصُّ ألف ليلة وليلة وحاول أن يستثمر جملة من تقنياته في نصه أهمها:

- * صياغة حكاية إطار واقعية تشبه الحكاية الإطار في الليالي.
- * عنصر الحكي في الرواية يعتمد على المزاوجة بين الواقع والخيال للإيهام بواقعية الأحداث، وتتدخل أنا الكاتب من حين لآخر، وتوجه مسار الأحداث وحركة الشخصيات، وتجري أحداث الرواية في أماكن متعددة وتتدخل الأزمنة تداخلاً عجيباً.
- * الخاتمة في الرواية منفتحة على عدة أوجه، وتحيل على الحكاية الإطار حيث تنتهي باللزمه نفسها التي بدأت «كان في يوم من الأيام، كان في يوم آخر من الأيام طبيب ما...».

وينبغي أن نشير في هذا السياق أنه رغم هذا التشابه في البناء إلا أن هناك اختلافات يمكن أن نوجزها في ما يأتي:

- 1- يركز نص الرواية على فاعلية التتابع والتسلسل بالنسبة إلى الأحداث المختلفة رغم البعد الزمني والمكاني.

2- يبدأ نص الرواية من حالة اضطراب وينتهي عند الحالة نفسها، وهكذا يبدو أن الكاتب يقدم لنا بناء آخر للليل آخر ليلي شهرزاد الخيالية، إنها ليل واقعية يهيمن عليها: القلق والاضطراب وال الحرب والحضور والنفي... الخ.

ج/آليات التناص: استحضر الكاتب نصوصاً متنوعة في روايته بعضها حديث وأخر قديم، وتتنوع هذه النصوص الموظفة حيث نجد النص الديني والتاريخي والحربي والفكري والأدبي. فمن الشخصيات الدينية يمكن أن نذكر: يوسف عليه السلام، وقد عرض الكاتب قصته مع إخوته ومع "زليخة"، وحاول أن يستحضر هذه الشخصية من خلال فكرة تصوير المشاهد إذ تبرز من خلالها التفاصيل المختلفة بدءاً من حادثة الرمي في غيابات الجب: "يمشي يوسف الجميل قبل إخوته المجرمين، إنهم يرددون رميء عاريًّا في بئر". [12].

ويتضح أن الكاتب قد اعتمد النص القرآني في توظيفه لقصة يوسف عليه السلام، وحاول أن يستحضر من خلال التوظيف القيم نفسها (الكره/ الغيرة/ الظلم، الحب/ التسامح/ العدل) التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان. وفي السياق نفسه وظَّفَ قصة موسى عليه السلام مع الخضر عليه السلام مركزاً على موضوع الصبر والمعرفة وضرورة التلازم بينهما، ويحاول في مقطع آخر الجمع بين الخضر وشهرزاد: "الخضر نفسه كان ابن شهرزاد" [13] وتحول هذه المرأة إلى نموذج عالمي وجد في مخيلة الرجال ووجدانهم منذ القديم.

كما استلهم شخصيات أسطورية من مثل: ليلى وأدونيس وعشثار، وعاد إلى نصوص دينية قديمة في توظيفه ليلى [14] اعتمد النص العربي، وعدّ هذه الشخصية الأنثوية وجهاً آخر لشهرزاد: "تساءل لماذا لم يذكر شهرزاد، ربما يكون أحد أسمائها ليلى". [15].

ومن النصوص الحديثة وظَّفَ الكاتب بعض المقاطع من أعمال "دستويفسكي" وبعض أشعار (رلكه) وبعض الشعراء الإيرانيين القدمى والمعاصرين مثل "شيراني" و"شهريار". وبهذا النسيج المتنوع تدخل هذه الرواية القارئ متاهات الأسطورة

والخرافة والتاريخ العجائبية، وتحرك فيه هوس ما حدث وما يحدث وما سيحدث، إنها الكتابة في شكلها الواعي ت يريد أن تصل وأن لا تتكرر.

تنفتح الرواية من خلال شبكة تناصية كثيفة على غيرها من الأجناس الأدبية مما يجعل خطابها خليطاً من الخطابات الأسطورية والتاريخية والدينية والاجتماعية والتراثية، وبين هذه الخطابات مسافات في الزمن واللغة والتخيل، وهي مسافات مغربية تخلق فجوات تدفع القارئ إلى أن يملأ بعضاً منها، فيشارك هو الآخر في بناء هذا الصرح الشامخ "النص الروائي".

2- مستوى المطاوعة: استطاع براهيني أن يطوع مختلف العناصر الأسطورية والتاريخية والدينية التي اعتمدها في نصه من خلال خاصيتين، هما المشابهة والتحويل أي القدرة على التواري مع الأصل وفي الوقت نفسه ترهينه ليعبر عن جماليات الكتابة الروائية ونوضح ذلك كما يأتي:

أ/ تنوع الكتابة: السرد/ الشعر/ الرسم: تنوع الكتابة عند براهيني ولا تكتفي باستحضار الغائب والقديم والمخطوط، وإنما يُزاوج الكاتب بين لغة النثر والشعر ولاشك أن شاعرية براهيني مكنته في هذه الرواية من فن الحدود الموجودة بين لغة النثر والشعر، وصهرها في لغة واحدة تميز كتابته، أضف إلى ذلك فإن الكاتب يستعين بالرسم، ويحيل على عمالقته (بيكاسو)، كما يوظف صوراً فتوغرافية متنوعة وأشكالاً هندسية تحرك أسئلة كثيرة حول الحرب والمرأة والحرية والسلم، وليجعل من هذه الرواية فضاء يضم كل الأشكال والأصوات، ولعل حضور شخصية الرسام، والحضور المكثف للشعر، والوصف دور كبير في تداخل هذه الأشكال التعبيرية والأجناس الفنية والأدبية، ومثل هذا التدخل كان وظيفياً وتسرب إلى نسيج النص فأسهم في صياغة عمل سردي متميز تداخل فيه المراجع، وتتلامح في صور مختلفة، ويترافق السرد في الرواية بين:

السرد التاريخي: تواتر في الرواية سرد التاريخي بأشكال مختلفة كشفت نوع العلاقات التي أنشأها الروائي مع مراجعه، فتارة يقدمها كما هي ولا يتصرف فيها، ونلمح هذا خاصة عندما يقدم نصوصاً جاهزة تتمثل في رسائل الجنود إلى ذويهم



أثناء الحرب الإيرانية العراقية، وتارة أخرى يتمدد عليها ويتحرر منها، فلا يبقى إلا على علامات منها محوّلاً إياها إلى رموز في الرواية من مثل إحالته على "الشاه" أو "بيل كلينتون".

السرد اليومي: الذي يستند إلى الواقع المعيش حيث يلتقط منه التفاصيل الصغيرة والهامشية ويزرع هذا عندما يغوص في التفاصيل الدقيقة لشخصياته: (أزاده خانم/ زهرة سلطان/ مجید شريفی...).

السرد الأسطوري: حيث تضم الرواية الكثير من الإشارات والصور الأسطورية، ويمكن القول إنها أنشأت أسطورتها الخاصة، فهي تتحج على الواقع، وتقول ما يخرج ويهين الذات الساردة أحياناً عندما يتعلق الأمر بتاريخها القضي أو الديني، باعتبارها ذاتاً موصولة ثقافياً وحضارياً بتلك العوالم التي رصدها الرواية.

تداخلت هذه الأنماط السردية في الرواية، فأفصحت عن تداخل المراجع وتعالقها مثلما أفصحت عن طبيعة فعل الكتابة باعتباره فعل حرية، يتبع للذات أن تمارس حريتها في الإنشاء، والتكون ويعلمها الجرأة على الثابت. ولاشك أن مراقبة شهرزاد للروائي مكنته من تجاوز كل المحظوظات.

ب/ تداخل الأمكنة والأزمنة: يتحول المكان في النص الروائي إلى جسر عبر من خلاله رؤى ذات أبعاد اجتماعية وسياسية وفكرية. وهو أداة فاعلة وسلطة حقيقة ترسم مسارات بعض الشخصيات وتطرح مشروعية وجودها ضمن حيز مكاني بعينه فهو ليس ديكوراً أو مساحة هندسية مفرغة من محتواها الرئيسي "وحين نمنع شيئاً ما مكاناً شعرياً فذلك يعني أن نعطيه مساحة أكثر مما نعطيه موضوعية"[16]. وفي هذه الرواية تلمع علاقة حميمية بين المرأة والمكان، ولا تتحدد جمالية اسطنبول، أو القاهرة، أو طهران إلا من خلال وجود الأنثى. وهذا الجمع بين الأنثى والمكان يعزز جملة من الثوابت التي تجمع بينهما: الجمال والتواصل والإغراء... الخ.

تلقي كل الأزمنة في الرواية عند زمن واحد هو زمن الكتابة الروائية، وتخترل في قيمة أساسية وجع الكتابة ولذتها وحريتها. ولاشك أن، منطق الكتابة الجديدة يعزز

توجه الرواية في ممارسة حريتها، حرية الكتابة، في تركيب الأزمنة والخلط الوعي بينها، وتوسيع الأمكنة حيناً، وتخصيصها حيناً آخر، والتسلط على المراجع وتحويرها، واختراق الأنواع في كتابة تجمع بين أنماط القول المختلفة لأنها تدرك عجز النمط الواحد وحاجة الذات إلى الكثرة.

ج/ شعرية الشخصية الأنثوية: تمتلك الأنثى جملة من الموصفات تؤهلها لأن تحدث تغيرات عميقة على مستوى الوجود، وهي تحمل في بنيتها التكوينية قوتين متناقضتين تعملان جنباً إلى جنب، وتجعل من الصعوبة بمكان تحديد الهوية الكاملة لهذا الكائن، وإذا كانت الأنثى قد خرجت من عباءة التاريخ لتنقذ الأرض - كما هو حال كليوباترا وجان دارك، فإنها قد تخرج من عباءة التخييل وترتبط بالحكي أي اللغة في مستواها المتعالي؛ أي عندما تحول إلى سلاح ينقذ جيلاً كاملاً، ويؤسس لمدينة جديدة قوامها العدل، هي شهرزاد الليالي التي خرجت من عباءة الجمود والسلبية لتنقذ من خلال حكيمها بنات جيلها، ناسجة قدراً جديداً، "لقد كانت لحظة الحكي عند شهرزاد لحظة متحنة، لكنها لحظة مليئة بالعنم والمراوغة، وبقدر ما كانت تفضي إلى أخرىات مليئات بالكلام الذي يشغل الصمت، امتلكت جميعها ديمومة تتأكد دائماً أمام المعنيين بالسرود، وما دامت شهرزاد تشخيص أمام الجميع على أنها ادعت الامتثال لتركد الانشقاق، وأعلنت الطاعة لتفرض العصيان؛ فالفن الذي ابتعى لها حياتها، انتصر أيضاً على تلك السوداوية المريضة وذلك العنط السلطاني تماماً كما ينبغي للديمومة الإبداعية أن تكون". [17]. وهي لم تنقذ المرأة فحسب بل أنقذت الرجل من جبروته وأخرجته من عالم العماء إلى عالم البصيرة.

تتلون شهرزاد براهيمي بصور أنثوية متعددة الأوجه: هي الأم والأخت والحبيبة، والثائرة وسواء أكان اسمها شهرزاد أو أزاده أو زهرة، حواء أو ليليث أو عشتار، فإنها تختزل كل القيم الإيجابية والسلبية، وهي العين الثالثة للروائي ينتظر انبعاثها المتعدد لأنها آهة المنفي ووجع الكتابة:

"ستأتي أراده في الربع"



وعندما تأتي سيكون الربيع
تحضننا من خلال أشعة الشمس
تقبل شبابنا
وتقول: الآن ابدأ بالكتابة." [18]

3-مستوى الإشعاع: ويعني أن يمتلك العنصر الأسطوري قدرة على الإشعاع، وهذا الأمر يتوقف على خصائصه الذاتية التي سيسغلها المبدع كي يشع على العمل الأدبي، وقد حقق هذا النص إشعاعه الرمزي من خلال اتكائه على نص ثري، وقد استطاع أن يطوع نصوصاً كثيرة وينتج من خلالها مادة حكائية متميزة، وقد تمكن النص بفضل تضافر الأشكال التي استعارها من خلق مناخات وسطى اجتذبت إليها تجربة الإنسان سابقها لاحقها، واستطاع الكاتب بفضل امتلاء خلفيته النصية من إنتاج نص جديد حيث استخدم براهيني في نصه كل أساليب التشابه والتضاد والتقاطع بغية الإحاطة بجملة من القضايا والقيم التي ترتبط بالإنسان في كل زمان ومكان. وكان يهدف من خلال هذه البلاغة الروائية الجديدة في الكتابة إلى تحويل عناصر الواقع إلى رموز ليست رموزاً رياضية مجردة، وإنما هي خصوصيات إنسانية، متكاملة فنياً، تحيل على تواريف ومواقف وصراعات وتتابع، وهذا ما حاول براهيني إبرازه من خلال اتكائه على شخصية شهرزاد، إذ ينفتح توظيفه على جملة من الأبعاد يمكن أن نلخصها فيما يأتي:

البعد السياسي: تجربة المنفى ويمكن أن نحصرها في موضوعين هما الحرب والديمقراطية، حيث أوضح من خلال الموضوع الأول أن الحرب هي حرب الملوك والطواويث لتحقيق نوع من الأنانية تكون ضحيتها الشعوب، استغل الكاتب موضوع الحرب ليرصد جملة من الأفكار السياسية منها، علاقة الحاكم بالشعب، ومختلف التجارب السياسية الخاصة بإيران والعالمية. وقد أفاد فيها الكاتب من خلال وجهة نظر من يكتب خارج التخوم أي من المنفى.

البعد الاجتماعي: حيث عالج موضوع العدالة والحرية، ووضع المرأة في إيران وخارجها، وطموح الطبقات وسعيها لتجاوز الطبقة والرأسمالية والعنصرية ورغبة المثقفين في إرساء معالم الوحدة والتسامح والسلم.

البعد الجمالي: ويتبين في استمرار فعل الحكي باستراتيجياته المختلفة، وفي خلق نوع من الرومانسية الحالية سواء من حيث الموضوع أو الشكل / الكتابة الروائية الجديدة من حيث نقل الشخصية الروائية من الحيز الورقي إلى الحيز الواقعي حيث لا تتردد الشخصيات في مساعدة الكاتب في اللحظات الحرجة. وقد طرح الكاتب مجموعة من القضايا النقدية مثل: الرواية الجديدة / لذة الكتابة والقراءة / جماليات القراءة.

الخاتمة:

سعى براهيني إلى تأسيس نوع من الكتابة جمع فيه بين "آهات المنفى وسحر الكتابة"، ورغم التزام هذا المبدع، إلا أنه نسج عالماً روائياً متفرداً تعانق فيه ما هو موضوعاتي بما هو جمالي، وعبر تمواجات الكلمة حاول الإمام بمضامين حضارية وثقافية واجتماعية حيث اختار اللغة كأرضية لتشكيل وبناء عالم عجائبي وإثارة من خلال قضايا سياسية واجتماعية، وفكرية حول الإنسان، ذلك الكائن المقموع باستمرار.

إن الخصوصية الثقافية والاجتماعية تؤثر لا محالة في رسم المعالم الإبداعية للروائي، فتكسي كتاباته برؤيته الإيديولوجية موقفه تجاه قضايا المجتمع، ومختلف الصراعات التي يعيشها. وقد تحول الكتابة في بعض الأحيان إلى وسيلة فعالة تؤسس مجتمعاً جديداً تتهدم فيه معايير وقيم ثابتة لتحول محلها أخرى تعاكسها وتلغيها. إن رواية براهيني نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء، وهي تلك النصوص الموازية الشارحة التي تلقي على الرواية ضلالها، وتفتح المعنى على التعدد، وهي تلك النصوص التي يحرّض فعل القراءة على استحضارها، هي شهزاد براهيني سميرته في المنفى، والعين الثالثة التي يكتب من خلالها.



الهوامش:

- [1] المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، سلسلة الأنبياء الأدبية، موقم للنشر، الجزائر، 1989، ص 292.
- [2] الأشاغنة: ملوك الجبال من بلاد الدينور وونهاوند وهمدان وأذربيجان، وكان كل ملك منهم يلي هذا الصقع يسمى بالاسم الأعم أشغان؛ وقيل لسائر ملوك الطوائف "الأشغانيون". انظر المسعودي: مروج الذهب، ج 1، ص 309.
- [3] ابن النديم: الفهرست (دراسة ببليوغرافية)، تحقيق شعبان خليفة ووليد محمد العوزة، المجلد الأول، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص 609.
- [4] Pietro Citati: *La voix de Schéhérazade, texte français Tristan Macé Publié avec le soutien du centre régional des lettres du Languedoc-Roussillon, Fata Morgana*, 1996, p.25.
- [5] أبو حمدان (سمير): النص المرصود "دراسات في الرواية"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1990، ص 10.
- [6] كاتب وناقد وشاعر إيراني معاصر، ولد في مدينة تبريز الواقعة شمال غرب إيران، وتعد هذه المدينة من أقدم مدن إيران. كتب العديد من المؤلفات باللغة الفارسية والإإنكليزية. يعد من أقطاب الحركة الديمقراطية الإيرانية. تعرض للملحقة واعتقل عدة مرات في عهد الشاه وبعد ذلك في عهد الجمهورية الإسلامية. يعيش حالياً في كندا، ويدرس مادة الأدب المقارن في جامعة تورنتو (Toronto)، كما عين رئيساً لرابطة القلم في كندا، واعتبر أفضل شاعر إيراني معاصر. ترجمت أعماله إلى لغات كثيرة، ومن أهمها: مواسم في جهنم للشاب عياظ *Les Saisons en enfer du jeune Ayyâz*، إلياس في نيويورك (Elias à New York).

- [7] Réza Barahéni: *Shéhérazede et son romancier ou L'Auschwitz privé du DR Charifi*, traduit du persan par Katayoiun shahpar-Rad, Fayard, France, 2002, p155.
- [8] *Shéhérazede et son romancier*, p439.
- [9] *Shéhérazede et son romancier*, p125.

[10] فكري الجزار: العنوان وسимвولياً طبقاً للاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 68

- [11] *Shéhérazede et son romancier*, p15/16.
- [12] *Shéhérazede et son romancier*, p321.
- [13] *Shéhérazede et son romancier*, p344.

[14] ليليث: امرأة تحمل صورتين متناقضتين: الأولى تجعلها حامية للصغرى، والثانية تجعلها شيطانة تجلب البؤس والشقاء للإنسانية.

- [15] *Shéhérazede et son romancier*, p154.
- [16] انظر: غاستون باشلار، *جماليات المكان*، ترجمة: غالب هلسا، ص 184.
- [17] الموسوي (محسن جاسم): *ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي "الوقوع في دائرة السحر"*، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 2، 1986، ص 22.
- [18] *Shéhérazede et son romancier*, p158.■

متأبعات

● من المكتبة الروسية المعاصرة

● ت. شاهر أحمد نصر

● إيفور بوكيير



متتابعات من المكتبة الروسية المعاصرة

ترجمة

شاهر أحمد نصر

فيل ليباتوف يعارض «الشبيبة الذهبية»

المصدر: موقع صحيفة برافدا الروسية في شبكة الإنترنت 10/4/2007
يوجد اليوم، مع الأسف، في الأدب الوطني، أسماء قلما تتحدث إلى الجيل الشاب. يذكر الكثيرون فيل ليباتوف ككاتب ناجح (حسب المقاييس السوفيتية) بفضل عملين مشهورين . "التحري القروي" أنسكين، وزوجة الكمسمولي . ستوليفيتش. (الكمسمول: منظمة الشبيبة الشيوعية السوفيتية، والكمسمولي هو عضو هذه المنظمة-المترجم) وربما هو مشهور لأنَّ هذين العملين حُولًا إلى فيلمين سينمائيين. لعب دور الشرطي في القرية السiberية كيدروفك بشكل رائع ومميز محبوب الشعب الممثل ميخائيل جاروف. ولعب الدور الرئيسي في رواية "هذا كل شيء عنه" الممثل الشاب إيغور كوستوليفسكي.

كان نشاط فيل ليباتوف الأدبي، الذي كان سيبلغ الآن الثمانين من العمر لو بقي حيًّا، مثيراً حقاً. لفت انتباه النقاد بالقضايا الملحّة التي عالجها، وحدّة



الصراع، وحداثة المضمون، والخصال النفسية، والأسلوب المجاني، واللغة البهية الرائعة، كما جذب ذلك اهتمام القراء الفائق.

عندما عمل ليباتوف صحفيًا في هيئة تحرير "بريتشوليمسكايا برافدا" اشتهر كمهني محترف قادر على كتابة تحقيق صحفي بعد سكرة عامرة. أثبتت قصص ليباتوف الأولى "قاد الطائرة"، و"البحاران" مدى تملكه لناصية الفن؛ ليس عبثاً، ولا مصادفة، أن تقوم صحيفة "يونست-الشباب" بطبعاً عثماً في عام 1956. بعدها ظهرت روايات: "الستة"، و"لا تحتمل وزرها"، و"البندول الأصم"، و"اللولب"، و"التحري القروي"، وأسطورة المدير برونتشاتوف"؛ "... حصل قبل الحرب"، و"الفأر الرمادي"....

قال فيل ليباتوف مرة، إنَّ الإنسان الجيد لا يمكن أن يصبح كاتباً جيداً، لأنَّ الكاتب الجيد الحقيقي يجب أن يكون لا مبالياً بالكوارث والآلام التي تحيط به، عليه التأمل في ذلك، وتقويمه، وتسجيه، وتركيز الانتباه إليه، وإن شئت طاقته الروحية على الحنان والشفقة والرحمة والرأفة، أو على تقديم العون، فسيضعف ذلك كتابه.

أثار فيل فلاديميروفيتش مسألة الشخصية "الكونفوئزم". قال في أروقة أحد مؤتمرات اتحاد الكتاب: "كيف جرت الأمور سابقاً؟ إذ عد كل إمبراطور مصدر سعادته له أن يستشهد بالكاتب ويقتبس منه. أما الآن فيخطب ماركوف (غبورغى موكيفيتش ماركوف رئيس اتحاد الكتاب السوفيت منذ عام 1971-المحرر) ويستشهد ببريجنيف".

تتحدث رواية "ليف في روضة" التي نشرت بعد وفاته (1978-1979؛ طبعت عام 1989-1990)، والتي تحمل طابع السيرة الذاتية، عن النجم الصحفي الذي يدُوَّن طریحاً على فراش الموت. إنَّ التحليل الاجتماعي العميق لما يحصل في مجتمع "الاشتراكية المتطرفة" وشخصنة الإنسان بحد ذاته - هما الموضوعان "الخالدان" اللذان عالجهما ليباتوف.

فالشيوعي، والمحارب في الجبهات الأمامية فيودور أنيسكي، والإنسان الصارم والإنساني لم يكن مفهوم شرطة فحسب، بل كان مفهوم السلطة السوفيتية. وهو يمتلك المقدرة على التفكير بالمقاييس الدولية. أما يفغيني ستوليتيف- فهو إنسان يسعى لعيش الحقيقة، مؤمن من أعمقه بالخير، والعدالة، والصدق والإخلاص. "أبطال أيامنا" هذه أصبحوا الأخ دانييل، و"رئيس الورشة" ساشا. لكن يبدو أنه ينقص قادة التعليم العام البقاء والحسافة والذكاء كي يكلفو تلاميذ المدارس

بكتابه مواضيع تعبير عنهم. عن الكمسولي (الشبيبي) يغيني ستوليتيف، الذي كتب التلاميذ مواضيع تعبير عنه سابقاً.

يكمن الصراع في رواية "هذا كل شيء عنه" (المنشورة عام 1974)، والتي كتبها للشبيبة السوفيتية في سبعينيات القرن العشرين، في المواجهة بين منظمة شباب ستوليتوف ومدير قطع الأحراج البرغماتي غاسيلوف. يخوض المسؤول في قسم قطع الأحراج معدل الإنتاجية بهدف الثراء الشخصي، ونتيجة لذلك يحقق دائماً نسباً تفوق الخطة.

لم يقتصر الموضوع الخالد على الأدب السوفيتي الشائع الذي يعالج "المواضيع الإنتاجية". "الإنسان الشريف يفكر فيما يجب فعله. والرجل السافل يفكّر فيما هو مفيد"، -هذا ما بينه القول البليغ والحكيم والمأثور العبرى الصيني كونفشيوس. كتب فيل ليباتوف أنه يعبر اهتماماً كبيراً لما يقرؤه كل من أبطاله. "هذا أمر مهم لفهم أي إنسان هو". كان يغيني ستوليتوف يقرأ كثيراً. تولدت لديه منذ الطفولة بفضل تأثير السيد بيترش-ستوفي "كوخ العم توم" مشاعر التعاطف والرحمة إزاء المضطهددين. ومع نموه ونضجه أخذ يقص صور الزنوج من المجلات والصحف.

يوجد عنوان فرعي في أحد ث رواية للشيخ المسن فاسيلي أكسيانوف "الأراضي النادرة"، هذا نصه: "بريق وبؤس الطغم الحاكمة: مهداة إلى آخر الكمسوليين". البطل الرئيسي في أعمال جين ستراتوف، هو الجيل الذي، كما يكتب الكاتب، "يجب أن يباشر التعامل مع "الفضاء" لكن وبما أن البشرية لم تكتشف هذه الطاقة الجديدة، فقد اتجه إلى "تكريس حياته لأفريقيا، كساحة محتملة للمأساة والكوارث الجماعية".

تبين تلاوة قائمة أسماء العديد من أبطال ليباتوف، وأبطال أكسيانوف مسألة الغوص في "آثار الماضي"-في سبعينيات القرن العشرين عندما عاش وأبدع فيل فلاديمiroفيتش. ويكتب فاسيلي أكسيانوف فقط عن أولئك الذين ترعرعوا "على القاعدة العوجاء للأيديولوجيا المشوهة".

يكتب مثلاً، عن ذلك السيد "الذي جاوز الأربعين من العمر"، والذي يملك علاقة ما بروايتها. والذي يتم التعرف عليه في سجن موسكو: "سجن المعتقل الأحمر" وهو المعتقل الحقيقي "بوتيني" و"ضحية عصابة عدالة القضاء" الذي يتبحّث الليبراليون بها.

يجعل ليباتوف أبطاله من أبناء البلشفى القديم، ابن رجل الأمن والاستطلاع، الذي قضى بعد الحرب متأثراً بجراحه، الذي تربى على العادات الثورية في الجيل

القديم. مرشد الفكري المعلم فيكييني ألكسيفيتش رادين، الذي فقد بصره في الحرب، والذي يدعوه يفغيني : قائد.

السيد غين ستراطوف - ممثل "الشبيبة الذهبية"، التي تمتلك "على الرغم من عمرها الغض، أرضية غنية وضرورية جداً لنا"، كما يكتب عابد الجاز أكسيانوف. شخصيات الرواية، حاملوا الشهادات العليا من المعاهد المرموقة، وعلى الرغم من الأحاديث "الذكية"، والعبارات العصرية، والبهارج الأخرى، تبدو أصغر من (أنيسجين) الذكي على الرغم من أنه لا يمتلك الشهادات العالمية. خلافاً لهذه الثلاثة وعلاوة على ذلك استطاع "التحري القرقي" أن يفكر بمستوى الدولة عامة، وليس في الأطر المحددة لكونه البنك؟.



سبع خطايا قاتلة: رواية باولو كويلو

المصدر: موقع صحيفة كمسنولسكايا برافدا الروسية في شبكة الانترنت يخص الكاتب العالمي صحيفة "كمسنولسكايا برافدا" بحديثه عن تاريخ الخطايا البشرية. نقدم لكم مقطعين من سبعة.

صاغ الراهب اليوناني إفاغيري بونتيسكس في فجر المسيحية سبع خطايا قاتلة. في البداية كانت ثمان، معدداً العادات الأساسية الخبيثة، الممizza للإنسان (من المضحك أنّ عادة الشره للطعام شغلت مكانة مميزة في تلك القائمة)، والتي تقوده حتماً إلى الدرك السفلي. في القرن السادس أدخل البابا غيورги الأعظم عدداً من التعديلات، مستبدلاً الحزن بالحسد، وموحداً التكبر مع الغرور. في القرن السابع عشر تعرضت اللائحة إلى تعديلات جديدة، لم تعد المانخوليا (السوداوية) إلهاً - وحل محلها الكسل. وهاكم "اللائحة الأساسية".

الخطيئة الأولى: التكبر

في اللغة الروسية (الغورديني: التكبر) اسم موصوف مؤنث. مرادفاتاته التشامخ، العجرفة، العتو، الغطرسة، الإعجاب بالذات، الاعتداد بالنفس، الغرور. يتتجاوز ذلك، بناء على مذهب الكنيسة الكاثوليكية، جميع حدود حب الذات، الذي يفوق حب الله. ويتناقض مع التعليم الأول: ("حب الله إلهك من كل قلبك ومن كل نفسك ومن كل فكرك").

تقول الأمثلة البوذية إن المرشد العظيم توفوكو لاحظ نشاطاً محموماً يسيطر على المعبد: يتحرك الرهبان بسرعة من مكان إلى آخر، كما وقف الكهنة في صفين منتظم، مستعدين لاستقبال ضيف مهم.

"ما الذي يجري؟"- سأل باهتمام.
 اقترب مقاتل منه وقدم له رسالة، جاء فيها: "لقد وصل كيتاباكي محافظ مدينة
 كيوتو توا إلى باب الدير ويطلب استقباله".
 "لا شيء أقوله لهذا الإنسان،-أجاب المرشد.
 خلال بعض دقائق ظهر المحافظ بحد ذاته، معذراً، خط شيئاً ما في الرسالة
 وسلمها للمرشد.

حيث جاء: "كيتاباكي يطلب استقباله".
 "على الرحب والسعـة!-أجاب توفوكو

في 1 مايو (أيار) من عام 2003 علقت لافتة على حاملة الطائرات "لينكلون"
 حيث أعلن الرئيس بوش نهاية العمليات العسكرية الكبرى في العراق، كتب عليها
 "نفذت المهمة". بلغ عدد الضحايا الأميركيين في ذلك اليوم 217 ضحية. وفي اليوم
 الذي أكتب فيه هذه الأسطر زاد عددهم عن 2700 ضحية.

يقول الحاخام أدرين شتينرالتس: "عندما يريد أحد ما أن يعرف حقيقة نفسه،
 مستخدماً الأمور الثانوية كدرجة للمقارنة، فإنه سيجد فقط كومة من الصدف
 الفارغة، مرتبطة الواحدة بالأخرى، وهنا يكمن مغزاها".

"من الخطأ أن تعرف نفسك بأنك صديق فلان، أو ابن فلان، أو تشغل منصباً
 ما، أو تتطلع بهذه المسؤولية أو تلك". لأن كل ما يمكن أن نعرفه بمثل هذه الطريقة،
 هو حدودنا، -وكقاعدة هي حدود غير كاملة وبمهما، فكيف لو حاول أحد ما أن
 يجعلها مرئية وجلية على حساب الآخرين".

"العلاقة الوحيدة الممكنة -هي العلاقة مع الله، هنا يصبح لكل شيء مغزى،
 وأهمية، ونحن ننفتح لإدراك الفكرة العليا".

يؤكد القديس أغسطين أن التكبر-ليس عظمة، بل غطرسة وتعجرف. يزعم
 المنفوخ بالعنو والغطرسة أنه عظيم، لكنه في الحقيقة مريض.
 نصائح من كتاب "داودي زين":

من الأفضل ألا تملأ الكأس حتى النهاية، كيلا يفيض عندما تحمله.
 النصل المشحوذ كثيراً يصبح واهياً وهشاً.

عندما يملأ النفط والذهب القاعة، لن يستطيع من يملكتهما أن يحافظ على أمنه
 وسلامته.

عندما يقود الغنى والتجليل إلى التشامخ والعجرفة والغطرسة والخيال، سيحل
 الشر بعدها حتماً.



عندما نقوم بعملنا، وبدأ تمجيد اسمنا، تدعى الحكمة أن نبقى في الظل حتى ننجز عملنا.

الخطيئة الثانية: الجشع:

يعرف القاموس الروسي الجشع بأنه اسم موصوف مؤنث. "السعى لتحقيق الرغبات المفرطة، الفاحشة، الشره، المفهومة، الزائدة عن الحد، التي لا تشبع". يرافق الجشع في القاموس الروسي: الطمع، حب المال، الأثرة النفعية، البخل، الشرفة، الطمع في المال.

وتعرفه الكنيسة الكاثوليكية كخرق للوصية العاشرة: "لا تشنطه بيتك". لا تشنطه امرأة قريبك، ولا عبده، ولا أمنته، ولا ثوره، ولا حماره، ولا شيئاً مما في قريبك". هذه الوصية ضد النزع والميل إلى، أو الاستهاء الجامح والتهور لتحقيق الرغبة والمتعة، أو التملك والاكتساب واستهاء أي شيء ليس ملكاً لك. يقول الفيلسوف سينيكا: يشتتهي ويريد الفقراء شيئاً ما، ويشتتهي الأغنياء ويريدون الكثرين، أما الجشعون-فيشتهدون ويريدون كل شيء.

جاء في تاريخ الآباء -النساك: "قال الراهب لرئيس الدين: أيها الأب المقدس، قلبي مليء بالحب للعالم أجمع، روحي -ظاهرة نظيفة من الوساوس، والإغراء، والضلال، والغوايات الشيطانية الشريرة، ما الذي على فعله الآن؟". طلب رئيس الدين من الراهب أن يرافقه لعيادة مريض بمرض عضال، طلب الإقامة في الكنيسة. لاحظ رئيس الكنيسة وهو يعرني الأقارب بلطف صندوقاً في الزاوية، فسألته عمّا يحتويه.

"ثياب، أجباب قريب المريض، الثياب التي لم يلبسها عمي فقط. لقد اشتري أشياء، مفترضاً أنه سيلبسها في مناسبة ما، لكنها في المحصلة تتعرفن في هذه الخزانة". لا تنس هذا الأمان. - قال رئيس الدين للراهب عند مغادرتهما منزل المحتضر: - إذا وجدت في قلبك كنوراً روحية، سارع وأطلقها تفعل فعلها، وإنما ستضيع هباء".

جاء في مقال خاص بالأزمة المالية الآسيوية التي حصلت في عام 1997 مailyi: تابع سمسارة البورصات عمليات البيع والشراء، وظلوا واثقين من أن العالم لن يتغير، وبقي هاجسهم كيف يعززون حميتهم ومراقبة نمو مواردهم باطراد. لم يعيروا أي انتباه إلى الخسارة الفظيعة التي جلبوها للعملة (الماليزية) المحلية. وفجأة تبخر 500 مليار دولار من التداول. وعندما حل وقت تفسير ما حصل، لأولئك الذين فقدوا جنى عمرهم الذي تعبوا لتحصيله سنوات طوالاً، وثمن الضحايا الكبيرة، كان هناك جواب واحد: "السوق هي المذنبة". وفي الحقيقة هم السوق.

نظر الموت والجشع مرة إلى الناس، كيف تخور قواهم بحثاً عن الألماس. "سأخذ بعضهم-تم الموت-أعطيك ثلث أولئك الناس، لأنصرف من هنا". "إنهم لي، -أجاب الجشع. -إنهم عبيدي. لن أعطيك أحداً منهم". عندئذ لامس الموت المياه بعصاه السحرية ولوثها. فمات كل من شرب منها مباشرة. "لماذا أخذت جميع عبيدي؟". صرخ الجشع بحدة. "لأنك لم ترضِ إعطائي واحداً منهم"، -أجاب الموت.

قال أدولف هتلر في إحدى خطبه، أثناء تحضيره التربة المناسبة للمحرقة: "ينتج الشعب اليهودي العاجز وعديم الأهلية ظاهرة الطفالية. يسخر اليهود الجشعون الطبقة الوسطى في صالحهم".

منذ مئات السنين قال الحاخام ابن ميمون مايلـي: "يرسل الله رسـله إلى الإنسان، التي تدعـى: "العلـل". العناية الإلهـية علمـتني أن أعتـنـي بـصـحتـي، فـلتـمنـحـنـي كـل دـقـيقـة الـحـبـ لـمـا أـصـنـعـهـ، لـيـبـتـعـدـ الـجـشـعـ، وـالـغـطـرـسـةـ وـحـبـ السـلـطـةـ أوـ الـبـخـلـ عـنـيـ وـعـنـ نـظـريـ، كـيـلاـ تـكـرهـنـيـ عـلـىـ نـسـيـانـ أـنـ وـاجـبـ كـلـ إـنـسـانـ أـنـ يـعـطـيـ الـآـخـرـ أـفـضـلـ مـاـ لـدـيـهـ".

نصيحة من كتاب "داودي زين":
خمس وردات تعمي عيني الإنسان. خمس نوـتـات تصـمـ أـذـنـيـ الإـنـسـانـ. خـمـسـ آـذـنـاقـ تـمـزـقـ السـمـاءـ. يـوـقـظـ الصـيدـ وـالـقـنـصـ وـالـسـبـاقـ الـجـنـوـنـ الشـغـفـ وـالـمـيـولـ الـوـحـشـيـةـ وـالـهـيـجـانـ وـالـقـسوـةـ فـيـ الـقـلـبـ. لـذـكـ يـنـأـيـ الـعـاقـلـ عـنـ الـأـمـورـ الـسـطـحـيـةـ وـيـفـضـلـ الـغـوصـ فـيـ الـأـعـماـقـ. ■

النافذة الأخيرة

مدير التحرير

نافذة على العالم ◎



نافذة عالم العالمو

مدير التحرير

لابدّ لكي يكون المنزل صحياً من أن تكون نوافذه وأبوابه مشرعة لأشعة الشمس والنسيم العليل، ليتجدد هواء الغرف، فينتعش السكان بالدفء والراحة والاطمئنان. أما إذا كان بلا نوافذ ولا أبواب فإنه يتحول إلى ضريح واسع، ولكنه مغلق تتفاعل فيه الأنفاس، وتختنق شيئاً فشيئاً إلى أن يكون الموات.. وكم من أمة استهانت بذلك مدعية بأنها الأكثر حضوراً، فكان مصيرها الزوال، لأنَّ البقاء دائماً للأقوى والصالح للحياة وال ساعي إلى معرفة ما يحيط به، والاجتهاد أمر مرغوب في ذلك كله، والإنسان عدوٌ ما يجهل من جهة، وتوافق إلى معرفة كل شيء ليميز الطالع من الصالح من جهة أخرى.

إنَّ معرفة الآخر ضرورة للعقلاء، ولذلك سعى الإنسان إليها في القديم والحديث، وكان السفر وسيلة إلى ذلك (اغترب تتجدد)، سواء أكان السفر للتجارة، كما هي الحال في نشأة المسرح العربي على يدي المؤسس مارون النقاش، أم كان للعلم والمعرفة، كما هي الحال عند كثيرين من يوفدون إلى بلدان العالم غرباً وشرقاً للتخصص في شأن ما، ويمكننا أن نضرب أمثلة كثيرة على ذلك في كتب الرحلات التي سعى أصحابها لاكتشاف الآخر في العادات والتقاليد والفولكلور والاطلاع على الإنجازات الحضارية، وكلنا يدرك

التحولات العظيمة التي حلّت في شخصية الشيخ رفاعة الطهطاوي فتى مصر الذي رافق البعثة الأولى التي أرسلها محمد علي باشا إلى فرنسا، فقد عاد من هناك، وفي جعبته قسم كبير من المشروعات الحضارية، وحاول النهوض بالحياة المصرية وثقافتها في القرن التاسع عشر، وليس بعيداً عن ذلك، رحلة فرنسيس المراس في كتابه "رحلة باريس" وأثرها في فكره التنويري، وكذلك شأن أحمد فارس الشدياق في كتابيه "الواسطة في معرفة مالطة" و"كشف المخبأ عن فنون أوربه"، وعليينا ألا ننسى هنا الروايات الكثيرة التي اتخذت موضوعات لها ذات صلة بالآخر، والفائدة من هذه الرحلات مزدوجة، فهي تبدأ من معرفة الآخر ومعرفة ما لديه من معارف وعلوم وتقانات إلى تقبّله وال الحوار معه.

ولا شك أن لدى الآخر حقولاً معرفية تحتاج إليها في نهضتنا الحالية، وهو في الوقت ذاته يهتم بما لدينا، ولا سيما أن بلاد المشرق قد رأت النور أولاً، وحسبنا هنا أن نذكر كتاب "ألف ليلة وليلة" والفتوحات التي حققها في السردية الأوروبية بعامة، والفرنسية منها ب خاصة، بعد أن ترجمه أنطوان غالان إلى الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر، فنقل إلى الغرب روح الشرق، وصارت شهرزاد مصدراً ثرّاً للحكايات المختلفة، وعليينا أن نتذكر في هذا المجال أنَّ مجد جبران خليل جبران الأدبي في الغرب في أنه كان يحمل إليه روح الشرق وأسراره العميقة.

كانت الترجمة وما تزال أهمَّ وسيلة اتصال معرفية، ومعرفة اللغات والثقافات ضرورة للمترجم الحاذق، ونضرب على ذلك مثلاً بسلیمان البستاني الذي نقل "الإلياذة" إلى العربية شرعاً، وكتب لها مقدمة نقدية واسعة، واشتغل عليها سنوات في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وقد كان يتقن خمس عشرة لغة عدّاً ونقداً، ويرى أنه كان يهم بوضع أبجديّة للغة الغجر غير أنَّ المنية عاجلته، كما يُروى أنه في إحدى

سفاراته للدولة العثمانية إلى بريطانيا دعاه الملك والملكة لزيارة القصر بعد أن أعجبها بلغته الإنكليزية، فقال له الملك: لاشك في أنك تعلمت هذه اللغة في بلادنا، فتيسّر لسليمان أن يجيبه بأنّ هذه أول زيارة له إلى المملكة، فقال الملك: إذاً تعلمتها في مدارسنا التي أنشأناها في بلادكم، ولكنّه أجاب: كلاً يا سيدي، وإنما تعلمتها في مدارسنا الوطنية.

نحنُ اليوم أشدُ حاجةً متأمّلاً من أيّ عصر مضى للإفادة من الحقول المعرفية المختلفة التي ينتجها الآخر لنھضتنا الثقافية المنتظرة، وبخاصة أنَّ هذا الآخر ما زال ينبعج من المعرفة النقدية والمناهج البحثية، ولذلك كانت مجلة "الأداب العالمية" منذ صدورها بعنوان "الأداب الأجنبية" إلى اليوم، وستبقى نافذة مفتوحة على الغرب والشرق في آنٍ معاً. نافذة مفتوحة على الإبداع. ■

الآداب العالمية - العدد 131 / ربـيع 2007

السنة الثانية والثلاثون

المحتويات

ر.س	العنوان	اسم المتألف	اسم الترجم	ص
1	افتتاحية	رئيس التحرير	رئـيس التـحرـير	9

أ- المراجعات

12	د. جمال الحضري	الجيرداس جوليان	السيميانية من "بروب" إلى "قريماس" / المكتسبات والمشاريع /	2
42	وفاء شوكت	جان جاك غوبلو	أصل العمل الرائع ومعناه	3
54	د. نوبل نبويف	ريشارد فاغنر	اليهود والموسيقا	4
74	عياد عيد	عدد من المؤلفين	ثقافات أمريكا القديمة	5

بـ- الشعر

89	يوسف سامي اليوسف	وليم وردزورث	دير تترن	6
102	بدل رفو المزوري	إريش فريد	مختارات من الشعر النمساوي	7
112	د. إبراهيم استبولي	بوريس باسترناك	مختارات من أشعار بوريس باسترناك	8

جـ-المقـرـن

123	د.شوكت يوسف	لويس برناردو أونغانان	أيدي السود (قصة من موز امبيق)	9
126	علي إبراهيم أشقر	خوسيه ماريـا ميرـنيـو	الفارـ	10
131	مارتن زميـت	أوليـفـير فـريـجيـري	ابن الـبـحـر (قصة من مـالـطا)	11
141	عدنان محمود محمد	كريـستـيان بـرـغـزـول	موارد غير بشـرـية	12
150	نزار خـلـيلـي	سيـمـونـ سـيمـونـيـان	ليمـتـ إـسـحـقـ الثـانـي	13

دـ-المـرـدـيـة

167	جوزيف نـاشـف	كاـظـمـ يـادـكـجيـ أوـغـلوـ	الفـديـة	14
-----	--------------	-----------------------------	----------	----

هـ-كتـابـ

198	قراءـةـ نـظـيرـةـ الـكنـزـ	رـضاـ بـراـهـينـيـ	شهرـزادـ فيـ الرـوـاـيـةـ الـإـيرـانـيـةـ	15
-----	----------------------------	--------------------	--	----

وـ-كتـابـاتـ

216	شاـهـرـ أـحـمـدـ نـصـرـ	ليـغـورـ بوـكـيرـ	منـ المـكـتبـةـ الـرـوـسـيـةـ الـمـعـاصـرـةـ	16
-----	-------------------------	-------------------	---	----

زـ-الـثـانـيـةـ الـأـخـيـرـةـ

224	مدـيرـ التـحرـيرـ	ناـفـذـةـ عـلـىـ الـعـالـمـ	17
-----	-------------------	-----------------------------	----

AL ADAB AL ALAMIEYAH
THE WORLD LETTERS,
NO.131 SUMMER - 2007, THIRTY SECOND YEAR

Contents

No	Title	Writer	Translator	P
1	Editorial	Editor in chief		9
Essays				
2	The semiotics from prop to Greimas "The acquisitions and The projects	A. J. Greimas	Tr: Dr. Jamal Hadri	12
3	The origion of the wonderful work and its meaning	Jean – Jacques Goblot	Wagaa shawkat	42
4	Jews and the music	Richard wagner	Dr. Noufal Nayouf	54
5	The cultures of ancient America	Group of writers	Aiad Eid	74
Poetry				
6	Deair Tentearn	William Wordsworth	Youssef Sami Youssef	89
7	Selected poems from Austria	Erich Fried	Badal Raffo Al mazoury	102
8	Selected poems	Poris Pasternak	D.r Ibrahim Istanbouli	112

Story

9	Blacks' hands (A story from mazambique)	Luis Bernardo Honwana	Dr. Shawkat Youssef	123
10	The escapee	Jose' Maria Merion	Ali Ibrahim A shkar	126
11	Son Of The sea (A story from Malta)	Oliver Friggieri	Martin Zammet	131
12	Un human resources	Christian Beregol?	Adnan Mahmoud mohamad	141
13	Death for Isaac II	Simon Simonian	Nezar Khalili	150

Theator

14	The redemption	Kazem Yedagji oglu	Josef Nashef	167
----	----------------	--------------------	--------------	-----

Book

15	Shahrazad in the Iranian novel	Redha Barahini	Reading by: Nazera Al kenz	198
----	--------------------------------	----------------	----------------------------	-----

Follow - Ups

16	From The contemporary Russian Library	Igor Bokeer	Shaher Ahmad Nasser	216
----	---------------------------------------	-------------	---------------------	-----

The Last window

17	Window at the world	Excutive Editor	223
----	---------------------	-----------------	-----



**"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas ... etc
And also studies in literary criticism and scientific researches**

**Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: unecriv@net.Sy
aru@net.sy
<http://www.aru-dam.org>
correspondences are to Editor in chief**

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union	250 S.P
Inside syria	300 S.P
individuals	900 S.P
Establishment	600 S.P or 15 \$
Arab countries	2000 S.P or 25 \$
individuals	900 S.P or 20 \$
Establishment	2000 S.P or 40 \$
Other countries	200 S.P
individuals	350 S.P or 20 \$
Establishment	500 S.P or 20 \$
Formal establishments in Syria	
Formal establishments in Arab countries	
Formal establishments in other countries	



**Quarterly magazine issued by
Arab Writers
union - Damascus
No. 131 Summer 2007 The Thirty Second year**

General Manager
Prof. Husein Juma'a

Editor in Chief
Ghassan Kamel Wannous

Executive Editor
Dr. khalil Al Mousa

:Editorial Board
- Marwan Haddad
- Wafa`a Shawkat
- Dr. Thaer Deeb
- Dr. Nabil Haffar
-Dr Shawkat Youssef

Artistic director
Assmaa Al Howrani

The World Letters

(Foreign Literature Quarterly)

No .131

